زهرة الآس في فضائل العباس



أبحاث مهداة إلى عميد الأدب المغربي

الدكتور عباس الجراري

بعيد ميلاده الستين

(1937 - 1997)

الجزء الثاني

القسم الثاني

أبحاث في :

* الأدب المغربي.
* الأدب الأندلسي.
* االثقافة العربية الإسلامية.

عنوان الكتاب : زهرة الآس في فضائل العباس
الطبعة الأولى : 1417هـ ـ 1997م.
الإيداع القانوني : 1997-52 .
ردمك : 9981-832-14-6 (المجموعة).
ردمك : 9981-832-16-2 (الجزء الثاني).
المطبعة : دار المناهل (وزارة الشؤون الثقافية).
© الحقوق محفوظة للجنة المشرفة على إعداد الكتاب.

مدخل إلى التحليل السيميائي التداولي لقصيدة «على لسان السد» للشاعر محمد بن ابراهيم

محمد أديوان*

النص :

قالها في جلالة السلطان محمد الخامس بمناسبة تدشين سد "نفيس".

خضوعا ومثلي بالخضوع أخو فخر ... لمن امره قد أوجد البحر في البر

لقد نلت عزا إذ وقفت بضفتي ... فلله من بحر يطل على بحر

بلى هي ليست وقفة بي وإنما ... نعالك قد قبلتها بفم النحر

وأعجب ما أبصرت منك ابتسامة ... كأنك مني قد وقفت على سري

كأنك تدري أنني جئت حاكيا ... لبعض صفات منك جلت عن الحصر

تلاطمت الأمواج في كأنها ... تمثل كفا منك في الجود والبر

ترقرق مائي مثل ما أنت ناظر ... ترقرق ماء البشر في وجهك الحر

اذا انطبعت زهرا لنجوم بداخلي ... فمنك بها في الحسن أبسم عن ثغر

شعاع جبين منك لا أستطيعه ... سوى أن يكن قرص الغزالة في صدري

إذا جعد الريح العليل أسرتي ... فمولاي في أمر يدبر عن فكر

وما شفق بعد الغروب بلونه ... يظلل أفقي غير راياتك الحمر

وإن سدل الليل البهيم رداءه ... علي وصار الرعب من منظري يسري

فإني أحكي غضبة مضرية ... ترى منك أحيانا فأنظر عن شزر

قد اتسعت مني وحقك ساحة ... تحاول أن تحكيك في سعة الصدر

وفيّ حياة للأنام وضدها ... كمثلك يا مولاي في النهي والأمر

وكل الألى حولي تراهم تجمعوا ... فإنهم خدام أمرك عن يسر

(*) أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

وإن كبير القوم أصغر خادم ... لديك وهذي عنده غاية الفخر
وبين يدي مولاي من هو واقف ... رضاك مناه مخلص السر و الجهر
وإخلاصه يبدو إليك مجسما ... كساه سرورا حلة الحمد و الشكر
خيالك في قلبي مقيم حقيقة ... وإن رمت تصديقي أطل على قعري
فما حيلتي إن أقفرت منه مهجتي ... وخلفني أصلي سعيرا من الهجر
سأسكب دمعي فوق صدري لأجله ... وليس بكاف سكب دمعي على صدري
وياليت شعري والمنى قلما وفت ... أيطفئ مائي ما بقلبي من الجمر
ولا تعتقد يا سامعي بأنني ... سأحكيه في شتى محاسنه الغر
فكم بين فيضي في انتفاع وفيضه ... أجزر بلا مدكمد بلا جزر
لكم بين بحر موقف الفيض في الثرى ... وبحر على وجد الثرى نفعه يجري
وكم بين بحر من مياه تلاطمت ... وبحر التقى والجود والعلم والبرّ
و كم بين ثاو في الفلاة بمهمه ... ومن جرذيل العز في الحلل الخضر
لذلك حسبي من صفاته بعضها ... وليس أخو قل يوازي أخا كثر
رأيت ملوك الأرض شرقا و مغربا ... وأصبحت منهم في العيان أخا خبر
هم مثل شهر الصوم عزا و إنما ... محمد فيما بينهم ليلة القدر
و لم أر محبوبا مهابا كمثله ... تالق وجها بالمهابة و البشر
فينعش من يلقاه طلق جبينه ... كما تنعش الازهار من صيّب القطر
تزود بالتقوى و طاعة ربه ... و تقوى الإله أعظم الزاد في العمر
و لله من روح يفاوح لطفها ... نسيما على ورد الرياض إذا يسري
حصيف النهي إن يدج ليل ملمة ... ترى منه وجه الرأي يسفر عن بدر
سماهمة تزهى بلطف شمائل ... كما الهضبة الشماء تفتر عن زهر
سليل ملوك من ملوك أشاوس ... بهم قر طرف المجد والقدر والذكر
وهيهات يفني الشعر منه محاسنا ... ولو أنني أفنيت في مدحه شعري
ودونكها من شاعر لك مخلص ... اخي اليسر في شعر وإن كان ذا عسر
نعم ليس ذا عسر وإن كان معسرا ... وليس يدي يسر وإن كان ذا يسر
إذا هزت الأقلام في الطرس عطفها ... براحته تغني عن البيض والسمر
وليس بشعر ما انابه زافر ... ولكنه ذوب العواطف في الشعر
وعن عجل جاءتك من فرط شوقها ... ولكن بخذ من حيائه محمر
فإن صادفت منك القبول تفضلا ... فذاك وإلا فالكريم أخو عذر

إن تحليل النص الأدبي عملية تحتاج إلى عنصرين أساسين في نظرنا، هما عمدتها ودعامتها. أولا المنهج، وثانيا الغاية المتوخاة من التحليل. ففي أي تحليل لا مناص من استحضار العنصرين السابقين على الدوام، وفيما يأتي كلمة عنهما:

1 - **المنهج** : إن أي تحليل لا يمكن أن يقوم في الفراغ، وإنما تحكمه طريقة أو طرق متنوعة. وهذه الطرق هي المنهج. وتحليل لا يقوم على أساس منهجي (سواء كان المنهج المعتمد واحدا أم عدة مناهج)، لا يمكن أن يفضي إلى معرفة بالنص الأدبي، وإنما سيسفر عن انطباعات تبقى على هامش النص ولا تسبر أغواره العميقة. فالمنهج، - أو القراءة المنهجية (ونقصد بها القراءة التحليلية الناقدة)، هو ما يجعل من عملية التحليل الأدبي ممارسة مسؤولة لها حدودها وتبعاتها. وسنحاول الاستفادة في هذه المقاربة من المنهج السيميائي بآلياته المختلفة.

2 - **الغاية** : ولا نقصد بها المنفعة المباشرة، وإنما نقصد بها النتائج التي يمكن أن يفضي إليها التحليل، عندما نحاول أن نستشف من خلاله أجوبة على مختلف الاستفسارات التي يمكن طرحها على النص المدروس.

فالغاية من التحليل بهذا المعنى، هي مجمل النتائج التي تتحقق تدريجيا، في مختلف خطواته. وغايتنا في تحليلنا هي تقديم دراسة سيميائية تحليلية للقصيدة.

بعد هاتين الملاحظتين المنهجيتين، سنقدم فيما يلي الخطة التي اتبعناها في دراستنا لقصيدة ابن ابراهيم، وهي خطة تقوم على الخطوات التالية من وجهة نظر سيميائية :

1 – من المتكلم في النص؟

2 – هندسة القصيدة.

3 – طقوس اللغة وطبائع الأسلوب.

4 – المضمون الفكري والثقافي

5 – موسيقى القصيدة وإواليتها الإيقاعية.

نشير إلى أن فصلنا بين النواحي السابقة إنما هو اختيار منهجي تفرضه ضرورة منهجية فقط. أما من الناحية العملية، فإن النص يتشكل عبر المستويات السابقة، عبر مسار شعري موحد، تتواشج فيه تلك المعطيات كلها، في سبيل صياغة التجربة الشعورية ورسم الموقف الانفعالي عند الشاعر، في لحظة عذاب شعري، ومعاناة فنية، لا تقبل التجزيئ إلى لحظات، كما لا تقبل فرز العناصر المكونة لها. غير أن العملية التحليلية تقتضي هذا الفرز، ليتسنى للمحلل رصد هذه المكونات وضبط بعض معالمها، ثم اختيار قوتها وضعفها، والوقوف على مدى فعاليتها، وإسهامها في خلق جو شعري متميز ومناخ تعبيري خاص.

بناء على ما سبق، لا نملك في مرحلة أولى سوى الرضوخ لهذه الضرورة المنهجية، لنخلص في مرحلة ثانية إلى استخلاص الدلالات الجوهرية التي توثق علاقة الترابط الحميم والتواشج العميق القائمة بين مختلف المستويات الجزئية السابقة،وبين خط الانفعال النفسي الذي يحكمهما ضمن تجربة الشاعر.

ونحن إذ نجزم هنا بوحدة التجربة في القصيدة الشعرية، فإننا نشير هنا إلى أي قصيدة وليس إلى قصيدة الشاعر التي نحن بصدد دراستها. أما إقامة الدليل

العملي، على أن كل قصيدة تمثل تجربة موحدة، فهذا يختلف من قصيدة إلى أخرى بالطبع.

وتختلف أقدار الشعراء، وتتفاوت قدراتهم، في الإبداع الشعري، على مستوى توجيههم وتجربتهم الفنية، توجيها يضمن لها التوحد والانسجام بين مختلف عناصرها.

ونحن أمام نص ابن ابراهيم، سنحاول أن نبحث عن ملامح وحدة التجربة الفنية، في القصيدة، ومدى تلاحم أجزائها، ومدى عكسها لوحدة شعورية ونفسية، على مستوى المخاض الشعري الذي تولدت عنه القصيدة. وذلك من خلال تقديم مقاربة سيميائية تستفيد من آليات السمياء العربية القديمة والسمياء المعاصرة للنص المدروس، وفيما يأتي نص التحليل :

من المتكلم في النص؟

إن المتكلم يثير مشكلا شائكا في هذه القصيدة. فالشاعر لا يخاطب ممدوحه مباشرة، كما هو مألوف، وإنما نجده قد جرد من السد، شخصا يخاطب الممدوح مباشرة. وقد اكتفى الشاعر بتوجيه خطابه، من خلال هذه المحطة السردية أو الخطابية التي أوجدها، إلى ممدوحه على الصورة التالية:

الشاعر ——> السد/ البحر ———> الممدوح.

والسهم هنا يشير إلى الطريق التي يمر منها الخطاب الشعري في القصيدة. وإذا كانت القصيدة مدحا من الشاعر للسلطان، فإن هذا ليس صحيحا، سوى على مستوى الاصطلاح فقط. لأنه قد أريد أن يكون الأمر كذلك، أو أن يعتبر كذلك في العرف الشعري.

أمـا في الواقع، فـإن المدح هنا مـدح يقـوله السـد الذي يعلن عن هـويتـه منذ البـيت الأول، بدون أي تقـديم من طرف الشـاعـر. ومن ثم فـالعـلاقـة المألوفـة في السيـاق المدحي، التي يكون فيـها موضـوع المدح مـجالا لذكـر الصـفـات والخـلال الحـميـدة،انقلبت حين صـارت خلة من إحـدى الخلال وهـي الكرم والجود، والمرتبطة بالموقف المدحي، مستأثرة بالمجال، وطاغية على النص بكامله بل موجهة له بكل ما في كلمة التوجيه من معاني التحكم في مسار النص وضبط حركته.

فـالنص بهـذا المعنى صـار في قـبـضـة السـد/ البـحـر، الذي يسـتـعـمله وفق التداعيات التي يفترضها منطقه الخاص كبحر له مجال في الحركة والسكون داخل خـريطة الواقـع الفـعلي، وداخل ذاكـرة الشـاعـر، المجـال الذي يحـرك هذا البـحـر في اتجـاهـات أرادها الشـاعـر، باعـتـبـاره(أي البـحـر) مـجـرد رسـول وظفـه الشـاعـر هنا ليعبر عن موقفه الوجداني تجاه الممدوح.

إذن فالقصيدة هي قصيدة السد الذي يتكلم أو البحر، كما يتجلى السد في صـورته المثلى التي تغطيـها الظلال البيـانيـة التي يسـحـبـها عليه سيـاق المبـالغة والتضخيم، الذي يضعه الشاعر ضمنه، سعيا منه، للوفاء بمضمون عظمة الممدوح، وأهمية قدره عنده.

من خلال التحليل السابق لوضعية المتكلم في القصيدة تبين لنا أن هذا المتكلم يظهر على مستويين، وأن الخطاب ينتج على مستويين نمثلهما على الشكل التالي:

..........السد / البحر==> المستوى الظاهر.

النـص

.........الشاعر/ المادح ===> المستوى الباطن.

هذه القراءة للنص تنظر إليه كنتاج لمتكلمين أو لصوتين؟ صوت السد المباشر، وهو ما يظهر على مستوى الخطاب الموجه أو الواصف، أو المحاكي.

صوت الشاعر، غير المباشر والخفي، الضمني، ودوره توجيه الخطاب، وضبط الوصف، والتصرف في تداعيات البحر في سبيل إخراجها، في حلة أدبية تلتزم نسقا فنيا، وتنضبط لضرورات موقف شعري معين من اللغة والمعنى وطبيعة الأداء الشعري بصفة عامة.

أما الحديث عن المساحة التي يشغلها كل من المتكلمين السابقين في النص، فذلك ما سنتعرف عليه في عرضنا لهندسة القصيدة وأقسامها الكبرى.

هندسة القصيدة :

يتعلق الأمر هنا، بضبط الموضوعات الكبرى التي يندرج عبرها النص من محطة إلى أخرى. يمكن تقسيم النص إلى الوحدات التالية:

1 – مدح البحر للممدوح. (ب 1 الى ب 38).

2 – حديث الشاعر عن ذاته. (ب 39 إلى 42).

3 – حديث الشاعر عن قصيدته وإهداؤها للممدوح.(ب 43 إلى ب 45).

هكذا تشكل القصيدة وحدة موضوعية. لكون الموضوعين (2 و3) أعلاه يندرجان تحت الموضوع الأول(1)، الذي هو المدح، فالقصيدة تبدأ بمدح الممدوح،

وتنتهي بإهداء القصيدة لهذا الأخير، فهندسة القصيدة هندسة دائرية على الصورة التالية:

المدوح

الشعر

الشاعر

فالحديث يبدأ عن المدوح، لينتقل إلى الشاعر ثم إلى وصف القصيدة، وينتهي بعد هذه الجولة إلى نقطة البداية وهو الحديث عن المدوح بإهداء القصيدة إليه. وهذه الهندسة الدائرية، تثبت وحدة الموضوع في القصيدة من جهة لكونها تنتمي إلى غرض المدح، والوحدة العضوية أيضا كما سنوضح في النقاط الآتية التي تتجسد فيها هذه الوحدة:

1 – لعل أبرز المستويات التي تظهر فيها الوحدة العضوية، مستوى الموضوع، فالقصيدة نص في المدح، حرص الشاعر على أن يحافظ على الموضوع المدحي في سائر مقاطع القصيدة، إذ نحى كل ما من شأنه أن يخرج بالنص عن موضوعه،كالمقدمة الطللية أو النسيبية مثلا، فالنص وصف لشيم المدوح، ووقوف عند حدود هذا الوصف لا يتجاوزه.

2 – إن الترابط على مستوى الإيقاع الموسيقي في النص، علامة على هذه الوحدة التي نحن بصدد الحديث عنها. فالإيقاع في القصيدة يسري وفق منطق موسيقي تترابط فيه اللحظات الإيقاعية، لتشكل مسرى إيقاعيا موحدا، وهذا ما سيتم تحليله بشكل أكثر دقة في خطوة قادمة من التحليل.

3 – تتمثل ملامح الوحدة المشار إليها سابقا، على مستويات أخرى في النص منها الألفاظ التي جاءت على مستوى تواردها في النص، مترابطة بموجب تداعيات يفرضها موضوع النص وهو المدح الذي لون ألفاظ النص بلون موحد هو لون الألفاظ المدحية، وهي في النص قديمة بين الحوشية والشيوع كما سنرى. كما أن الصور البيانية، جاءت قائمة على أساس التشبيه الذي يقرب الحدود ويلغي المسافات بين الأشياء. والصورة التشبيهية أكثر الصور تحقيقا لما يطمح إليه الشاعر، وهو تقريب صورة ممدوحه من الأذهان، وتضخيم هذه الصورة بما يخدم غرض القصيدة.

إن التحليل الذي سيأتي يضيف عناصر كثيرة قد توضح الاشارات السابقة.

لا شك في أن الشاعر قد وظف ركاما من الأدوات التعبيرية والوسائل الشعرية ليبلغنا رسالته الشعرية Message poétique. ومن البديهي أن تكون هذه الأدوات والوسائل في العمل الشعري، متفاوتةالجودة والحسن، لا من حيث هي مادة خام، ومعطيات أولية لتشكيل الخطاب الأدبي، وإنما من زاوية توظيف الشاعر لها، واستغلاله لإمكاناتها في التعبير.

فما هي إذن أهم الوسائل التعبيرية التي توسل بها الشاعر في قصيدته المدروسة؟

وظف الشاعر كثيرا من الأدوات والتقنيات التعبيرية، لبناء نصه، ويبدو أن من العسير الحديث عن كل أداة أو تقنية على حدة، وبمعزل عن الباقي. وذلك لكون العمل التجزيئي، يؤدي إلى فصل تعسفي للأجزاء عن الكل الوظيفي، الذي يمنحها دلالتها الحقيقية، في إطار التفاعل الوظيفي لهذا الكل الذي يشكل وحدة لا تقبل

انفصاما.

هكذا نخلص مبدئيا، إلى أن الإقدام على الدراسة الذرية لكل عنصر من عناصر اللغة الشعرية في النص، يغدو تشويها لجسد النص، يقطع أوصاله ويستأصل بعض أطرافه. ومن شأن هذا كله أن يجعل النص، أشلاء منفصلة عن بعضها، لا روح فيها ولا حياة، مادامت الروح تسري في هذه العناصر من حيث هي مرصوفة في إطار كل موحد تنتظم فيه علاقاتها ببعضها، وبالكل أيضا.

بيد أنه لتقريب مستويات تحليل النص الأدبي، ولتوضيح بعض الأساليب والتقنيات التعبيرية، المعتمدة في إنشائه، لا محيص من الرضوخ لضرورة منهجية تفرض ذاتها في مجال التحليل الأدبي، وهي دراسة العناصر في عزلة عن بعضها، غير أننا لن نقف بالعملية التحليلية عند هذا المستوى بل سنتجاوزه في لحظة أخرى إلى تركيب الجزئيات في إطار نظرة كلية، تبحث عن علاقة الجزء المدروس بالدلالة الكلية للنص، أو بالدلالة العامة لبقية العناصر. ومن شأن هذه النظرة التركيبية أن تقلل من حيف النظرة التجزيئية التي لا مفر منها لفرز عناصر الخطاب الشعري.

وفيما يأتي تحليل لأبرز هذه العناصر، وتقوم خطتنا في دراستها، على دراسة كل عنصر على حدة، باعتباره مقوما من مقومات الرسالة الشعرية، له وظيفته التي يؤديها كعنصر مفصول عن السياق الشعري، ووظيفته الشعرية في إطار علاقته مع باقي العناصر الأخرى. وسيكون التركيز في حديثنا على الوظيفتين معا ولا سيما الوظيفة الثانية. أول المستويات التعبيرية والفنية في النص هو : طقوس التعبير اللغوي وطبائع الأسلوب.

يصرح ياكبسون "Jakobson"بأن العلاقة بين الشعرية، بما هي دراسة

تحليلية للخطاب الشعري، واللسانيات، علاقة وطيدة جدا. وذلك على مستوى التوجه العام لكل المجالين، ومن ثم فالشعرية بهذا المعنى جزء لا يتجزأ من اللسانيات[1]، بيد أننا لا نطمئن لهذا التصنيف لقناعة مبدئية مفادها، أن الشعرية أو تحليل النص الأدبي، الذي تتنازعه حقول معرفية متعددة، لا يمكن أن ينضوي تحت لواء واحد من هذه الحقول بسهولة، لأن التحليل الأدبي، مجال معقد لا يستقيم النظر إليه إلا من زوايا متعددة، تمثل مختلف الاتجاهات والمذاهب، إلى جانب أشياء أخرى من ذات المحلل وموهبته في النفاذ إلى أعماق النصوص. وطبقا لهذا التصور سوف نعمد إلى تحليل عناصر المستوى التعبيري المشار إليه سابقا وهي:

المعجم : "Le lexique".

بات الحديث عن المعجم في الدراسات الانسانية، يكتسي صبغة ذات أهمية لا تجحد، وذلك نظرا للنتائج التي أسفرت عنها الدراسة المعجمية في علم الاجتماع، والتحليل النفسي وفي حقل النقد الأدبي. فقد مكنت تقنية دراسة الحقول الدلالية في معجم أي خطاب لغوي، من تعميم جدوى الدراسة المعجمية، حتى في تحليل الخطاب السياسي والاشهاري وسائر أنواع الخطاب التي تدرسها اللسانيات والسميوطيقا "la sémiotique" [2].

وبما أن للقصيدة، معجما خاصا بها كسائر أنواع الخطاب الأدبي، كانت الدراسة المعجمية أساسية في استكناه دلالاتها. إذن كيف وظف الشاعر وحدات المعجم في قصيدته المدروسة، وما هي دلالات هذا التوظيف؟

يفضي بنا الأسلوب الاحصائي، في ضبط الوحدات المعجمية في النص، الى رصد ظاهرة مفادها أن الألفاظ المستعملة والتي تتوزع مساحة القصيدة، لا تكاد تخرج في معظمها عن ثلاثة أنماط: الحوشي، والمستعمل غير المبتذل، وأخيرا الواضح محليا داخل السياق، وهو الغامض إذا فصل عنه.

من الحوشي مثلا (جعد ب10)، (مهمة ب 28)، (يفاوح ب 35)، (الشماء ب37) (البيض ب 42)، (السمر ب 42). وهي قليلة على العموم.

أما المستعمل، الذي لا يصل درجة الابتذال فهو كثير ومنه على سبيل التمثيل لا الحصر(جلت. ب5)، (ترقرق ب7)، (تغرب 9)، (أقفرت ب 21) (الحلل ب 28)، (الخبر ب 30)، وهذه قرينة تدل على غيرها.

أما الواضح في السياق الغامض خارجه، فمنه مثلا (انطبعت ب 8)، (زهر ب 8)، (قرص ب 9)، (موقف ب 29)، (ثاو ب 27)، (ينعش ب 33)، (بدر ب 36)... وغيرها كثير في النص.

نخرج من الجرد المعجمي السابق بالدلالات الآتية. وهي تنفي عن النظرة الجزئية الاحصائية السابقة طابع الاعتباطية والوصفية المجانية، وأبرز هذه الدلالات ما يلي:

1 - إن الألفاظ الطاغية على معجم الشاعر، هي الألفاظ العادية غير المبتذلة.

2 - إن الألفاظ الواضحة سياقيا، تنضاف إلى الصنف الأول العادي، وهذا ما يجعل حقل الألفاظ الواضحة، أطغى على غيره في القصيدة.

3 - إن هذا الاتجاه إلى الألفاظ الواضحة والعادية، ينم عن ميل القصيدة، نحو تقرير الوضوح، وتقريب دلالاتها من القارئ.

بيد أن هذا الوضوح المزعوم، يتنافى وغرض القصيدة، الذي هو المدح، وهنا تكمن المفارقة: فالموقف موقف المدح، ويتوقع من الشاعر أن يوظف المعجم المدحي للقصيدة العربية، بسائر ألفاظه الجزلة القوية، والتي يطغى عليها الحوشي، والتي توحي بجلال الموقف من جهة، وعظمة الممدوح من جهة أخرى.

إذن فلم عدل الشاعر عن تقمص شخصية المادح القديم، على مستوى معجم قصيدته؟

في اعتقادنا أن مجيء القصيدة على هذه الصورة من الوضوح والشفافية، يعود إلى طبيعة المتكلم في النص، وهو البحر (السد)، الذي قال الشاعر القصيدة على لسانه كما تبين في كلام سابق.

والبحر، ساهم في هذا الوضوح، من زاوية ترديده فكرة واحدة بألفاظ متقاربة يشرح بعضها البعض، خلال أبيات عديدة. وهي فكرة، تشابه صفات الممدوح وصفات البحر.

أما التبرير الثاني الذي نقدمه لتفسير ظاهرة الوضوح الطاغي على معجم النص، فيتمثل في أن الشاعر لم يعتد مدح الملوك والسلاطين في حياته، بقدر ما كان مكثرا في مدح قواد المناطق وبعض الباشوات، ولم يكن هؤلاء يهتمون بتقويم بضاعته الشعرية على مستوى الشكل الفني، بقدر ما حرصوا على أن يهتف بأسمائهم، ويلهج بذكرهم في المناسبات.

وكان ذلك سببا في إخلاد الشاعر إلى الراحة واللهو، بدل الاهتمام بأداته الشعرية، وتعهدها بالنماء والصقل، حتى تحظى قصائده بالرضا والقبول في أوساط الممدوحين.

ونستنتج مما سبق كون الشاعر، لا يهتم بدراسة الشعر، دراسة مستوعبة، تتوخى تمثل أحسن ما في تجارب السابقين على مستوى التعبير الفني. وذلك ما تشهد به قصائد المدح عنده عموما. ونسوق منها مثالين فقط هنا قرينة على باقي مدائحه:

يقول في مدح الگلاوي وهو كلام ضعيف :

مثل التهامي ما في الأرض من بطل   شهادة صدرت من أعظم الدول[3]

ويقول فيه أيضا:

لاسمه هيبة الأسود ولكن   في قلوب الجحاجح الأبطال

(....)

إذا جال في ميادين شعر   كجولاته غداة نزال [4]

من خلال مقارنة نموذج المدح عند ابن ابراهيم، بنموذج المدح في القصيدة العربية الكلاسكية، نلاحظ أن تأثر ابن ابراهيم بالمدح العربي، كان سطحيا يكتفي باقتراض بعض الألفاظ من معجم القصيدة المدحية، دون أن يضفي عليها في نصه الحيوية التي تتمتع بها في نصوص أصحابها. ولعل هذا التأثر السطحي سيظهر بشكل أوضح في تحليلات قادمة.

بعد حديثنا عن طبيعة المعجم المستعمل في القصيدة، نود الآن دراسة تقنيات تأليف الشاعر هذا المعجم :

تقنية تأليف المعجم :

إن معجم أي نص يتشكل انطلاقا من مجموعة من المبادئ التي يطبقها الشاعر، عن وعي أوبدون وعي، ويتصرف وفقها، وفي الألفاظ التي يرصفها في مساحة النص. وفيما يلي بعض المبادئ التي لجأ إليها الشاعر في قصيدته:

- **مبدأ التداعي**[5] : وهو مبدأ عام يحكم ألفاظ النص بصفة عامة، ذلك أن موضوع المدح، من حيث هو التوجه العام للقصيدة، يستدعي في ذهن الشاعر مجموعة من الألفاظ تندرج جميعها في خانة المدح. ومبدأ التداعي هو الذي يجعل الألفاظ المستعملة في كل قصيدة على حدة، تترابط فيما بينها بخيط جوهري يصل بين بعضها والبعض الآخر، هو خيط الفكرة العامة المهيمنة على النص، أو ما يدعى بغرض القصيدة أو حقلها المفهومي الرئيسي.

إلى جانب مبدأ التداعي العام، نجد مبادئ وإواليات أدق، يلجأ إليها الشاعر في تأليف معجم قصيدته. وفيما يلي نبذة عن أهمها:

- **مبدأ التراكم** [6] : وهو يقوم على تتابع ألفاظ ذات دلالة واحدة متماثلة أو متقاربة، بشكل يحقق نوعا من المراكمة لألفاظ عديدة، تدل بشكل متفاوت على معنى واحد.

من صور التراكم في القصيدة التي بين أيدينا، ما جاء مثلا في البيت الخامس: (حاكيا، بعض صفات، جلت عن الحصر) فهي ألفاظ تؤدي كلها معنى واحدا، وهو قصور البحر عن محاكاة الممدوح في الشمائل والصفات.

في (ب13): (أحكي، غضبة مضرية، أنظر عن شزر)، فهذه الألفاظ، تصور تراكما يفضي إلى معنى واحد، وهو شدة الغضب، فقد ذكر صراحة في "غضبة"، وكنى عنه في "مضرية" ويشرح بذكر أحد لوازم موقف الغضب والنظر "الشزر".

ومما يظهر فيه مبدأ التراكم أيضا الأبيات: (ب 25):(فيضي، فيضه، جزر، مد، جزر)، و(ب32) : (محبوبا، مهابا، تألق وجها بالمهابة، البشر)، و (ب34): (التقوى، طاعة ربه، تقوى الاله، أعظم الزاد)، و(ب 38): (المجد، القدر، الذكر...). ومبدأ التراكم واضح في ما سبق، خاصة عند فهم الألفاظ المذكورة في سياقها الشعري. وتلافيا للإطناب، اكتفينا بالاشارة الى مواطن التراكم دون التعليق عليها برمتها.

إلى جانب هذا المبدأ، هناك مبدأ آخر يحكم الوحدات المعجمية في النص، وهو :

- **مبدأ الترابط**[7] : وهو ترابط أشبه مايكون بالترابط المنطقي بين الألفاظ، التي تحكمها علاقة شرطية أو سببية أو لزومية (يلزم عن ذكر الأول ذكر الثاني)، وداخل هذا الترابط نميز بين نمطين من الترابط : المقيد والحر. وفيما يلي صورة عن استعمال النمطين معا داخل القصيدة المدروسة :

أولا : الترابط المقيد : وهو ترابط ضروري، يلجأ إليه الشاعر بموجب دوافع خارجة عن إرادته. ومن صور الترابط المقيد ما نجده بين الصفة والموصوف من علاقة تبعية ضرورية، وبين المضاف إليه والمضاف، والمستثنى والمستثنى منه، والمميز والتمييز، والحال وصاحب الحال... وغير ذلك من صور الترابط القائمة بين الألفاظ، بموجب دافع منطقي يتمثل في ضرورة العلاقة النحوية بشكل بارز.

ومن صور هذا الترابط في هذه القصيدة، ماورد في (ب9): (شعات جبين، قرص الغزالة)، و(ب11):(راياتك، الحمر)، و(ب12:الليل البهيم) ،(ب 16: خدام أمر) و(ب 18: مخلص السر والجهر). وغيرها كثير في أبيات القصيدة. وما سقناه أعلاه يكفي لرصد ظاهرة الترابط المنطقي والنحوي خاصة، بين ألفاظ معجم القصيدة.

ثانيا : الترابط الحر: وهو ترابط اختياري، لكون الشاعر لا يخضع في استعماله إلى قانون جبرى أو ضابط قار. وهذا الصنف من الترابط يقصد إليه الشاعر قصدا مباشرا، وهو ترابط يعتبر أكثر التئاما مع روح تجربته النفسية، أو غرضه الشعري على الأقل.

وبهذا المعنى، يمكن فهم الترابط الحر على أنه يعكس الصورة التنظيمية التي يصب فيها الشاعر تجربته ويصوغ فيها انفعاله الشعري، عن إرادة وقصد. وهذا النوع من الترابط، يساعد أكثر من غيره، على فهم مقاصد الشاعر ونواياه، وهو نقيض مباشر للترابط الأول الذي يلوي عنق التجربة" والانفعال الشعري لمقتضيات المؤسسة اللغوية بكافة ضوابطها.

ومن صور الترابط الحر في هذه القصيدة ما نلمحه بين الألفاظ في الأبيات التالية على سبيل التمثيل لا الحصر:

ب 2: نلت، عزا/ب10 جعد، أسرتي/ ب 14 تحاول، تحكيك/ ب18 رضاك،و مناه/. ب 24 لا تعتقد يا سامعي/... وغيرها كثير.

وفي مثل هذه الترابطات تتسع حرية الشاعر، لتشمل تنظيم الألفاظ حسب ما يشاء، ووفق منزعه الشعري والأحاسيس التي يصدر عنها في القول. وفيما يلي

وقوف على بعض نواحي الحرية المشار إليها آنفا: فاستعمال الشاعر للفظ "ابتسامة" بعد أفعل التفضيل "أعجب" (ب4)، اختيار تبناه عن قصد وحرية كاملة، إذ من الممكن أن يستعمل بدل "ابتسامة" - مع مراعاة ضرورة الوزن الخليلي - وغيرها من الألفاظ التي تصلح لهذا المقام في الجملة، أو التي تتشكل دلالتها داخل السياق الشعري العام للقصيدة أو للبيت الواحد أيضا.

ويصدق ما قلناه عن هذا المثال، على بقية الأمثلة التي تتضمنها القصيدة. ومن الدلالات التي نستخلصها من دراسة هذين النوعين من الترابط، كونهما معا، يخدمان غاية واحدة، وهي خلق انسجام دلالي داخل النص، يربط دلالاته الجزئية، بالدلالة العامة والكبرى، والتي هي غرض القصيدة وهو المدح، فسائر أنواع الترابطات المدروسة أعلاه، تعمل على تقريب دلالات النص الجزئية في سبيل خلق مستوى دلالي واحد هو الغرض أو الفكرة الأساسية في النص.

وهذا التقارب الدلالي ينسجم على مستوى الترابطات الحرة مع التقارب الدلالي، الواضح المتحقق على مستوى الترابطات المقيدة. وقد أفضى هذا الانسجام فيما نرى، إلى تجانس الدلالات الجزئية في سائر أبيات القصيدة، بحيث صارت تدور حول محور دلالي واحد يستقطب سائر الدلالات المتقاطعة معه داخل النص. وهذا المحور هو محور المدح، المنتج لدلالة النص الكبرى، والموجه له.

هذه النتيجة كنا قد وصلنا إليها فيما سلف عندما قررنا أن معجم الشاعر معجم مدحي. وهكذا فالنتيجة ذاتها تتأكد مرة أخرى بعد دراسة تقنية تأليف معجم القصيدة على مستوى الترابطات.

- **مبدأ المقارنة** : ويدخل تحته، مبدأ التشابه والتضاد. ومبدأ المقارنة، وسيلة تنتشل المعجم من رتابة التراكم الذي يقوم على حشد الألفاظ بدون مراعاة علاقة سوى علاقة التقارب الدلالي. وفي حين أن مبدأ التضاد مثلا وهو إحدى صور المقارنة، يسمح بالانتقال داخل المعجم الشعري في القصيدة من جزئية دلالية إلى أخرى، قد تكون نقيضها أو مختلفة عنها على الأقل. ويسمح هذا المبدأ بإحداث النقلة المعجمية من حقل مفهومي إلى آخر من الحقول الدلالية، الثانوية التي تندرج في سياق الحقل الأساس، وهو الحقل الطاغي والموجه لدلالة النص.

ويساعد مبدأ المقارنة على خلق نوع من الجدل المعجمي بين ألفاظ القصيدة، بمقارنة بعضها ببعض، سواء بإظهار تشابهها أو تناقضها. ومن صور المقارنة بصورتيها في القصيدة ما نلمحه في مواضع متفرقة منها مثلا، مع الإشارة إلى نوع المقارنة دائما:

في ب1: البحر، البر: تضاد/ب 11: شفق رياتك الحمر: مقارنة مشابهة / ب 14: ساحة، سعة الصدر: مشابهة/ ب 25: جزر، مد: تضاد / ، ب 29: قل، كثر : تضاد / ب 31 : الملوك ، الشهور : مقارنة سياقية / ، ب 40: يسر عسر : تضاد / ب 42 : الشعر، ذوب العواطف : مشابهة.

ونكتفي بهذه الأمثلة المنتقاة من سائر مقاطع النص، أما دلالة اللجوء إلى تقنية المقارنة بوجهيها الإيجابي/ المماثلة أو المشابهة، والسلبي/التضادأو التناقص، فتتمثل في نزوع الشاعر القوي إلى تقريب دلالته من القارئ. فالموقف كما قررنا مرارا هو موقف المدح، وهو يحفز الشاعر إلى بذل ما يستطيع من الجهد الفني والتعبيري ليقرب الصورة التي يرسمها لممدوحه، من القارئ. ولما كان

أسلوبا المشابهة والتضاد، يساعدان على تضخيم خصال الممدوح وشيمه، فإن الشاعر قد لجأ إليهما وألح على توظيفهما في سائر أبيات القصيدة تقريبا.

والمقارنة في هذه القصيدة، لا تتم بصورتها العادية في معظم الأوقات، وإنما هي مقارنة خارقة للعرف القائم على مقارنة الأعلى بالأدنى، من أجل التأكيد على دونية الأدنى إزاء الأعلى. وكونها خارقة آت من كونها تقلب نظام العلاقة بين الأشياء. ففي القصيدة، يبدو الأدنى، أكثر أهمية وأوفر كمالا من الأعلى في المنظور الشعري، فالبحر وهو الأعلى في المنظور العادي، وهو الحائز لصفة العطاء واسترسال حركة المياه، بصفة مطلقة، يتحول في منظور الشاعر إلى مجرد معطى ضئيل الأهمية إذا ما قورن بعطاء الممدوح الذي لا يعرف انقطاعا. فعظمة الممدوح تسحق العظمة الطبيعية للبحر وتفقدها في سياق المقارنة الشعرية أي مفعول. ولنا عودة إلى دلالة العلاقة التشبيهية، عند الحديث عن الصورة الفنية في القصيدة في موضع قادم من التحليل.

وجملة القول إن لجوء الشاعر إلى مبدأ المقارنة بصورتيها، يعكس رغبة أكيدة في تضخيم صورة ممدوحه من جميع النواحي، وتقديمه في صورة المطلق الواضح. وهذا الإبراز لصورة الممدوح بهذه الصفة القوية، ستتضافر في سبيل تحقيقه أدوات تعبيرية أخرى سيأتي الحديث عنها فيما يستقبل من التحليل.

إن سائر المبادئ التي قامت عليها حركة تأليف المعجم الشعري في هذه القصيدة، تخدم غاية واحدة طالما أسهبنا في تقرير أهميتها سابقا، وهي تثبيت هوية النص، وهو نص ينتمي إلى موضوع المدح.

بعد أن رصدنا المبادئ المتحكمة في تأليف معجم القصيدة، سنحاول فيما يلي تحديد النواة الدلالية في النص:

البؤرة الدلالية المركزية والنواة الدلالية :

إن تحليل الحقول المفهومية في النص، يفضي بنا إلى الوقوف على حقول ثانوية تتقاطع مع حقل مفهومي مركزي. وهذا الأخير هو الذي ينطوي على البؤرة الدلالية المركزية للنص. ولما كان الحقل المفهومي الطاغي على حقول القصيدة هو حقل المدح بألفاظه الكثيرة، فقد بات من العادي جدا أن تتمثل البؤرة الدلالية المركزية في أبيات المدح المباشر والواضح التي تضمنتها القصيدة وهي مثلا الوحدة الدلالية الممتدة من (ب1) إلى (ب 5). وتتمثل قيمتها المركزية، في كونها قد اشتملت على مختلف الدلالات التي لن تزيد عنها الأبيات الأخرى في النص جديدا، وإنما ستظل تحوم حولها ترددها أو تشرحها أو تقلب الدلالات التي انطوت عليها، على شتى الوجوه.

أما النواة الدلالية في القصيدة، فهي تلك اللحظة المحور، التي يمكن أن تكون قدرتها الإيحائية وطاقتها الدلالية، قادرة على النيابة عن سائر الدلالات في النص. وعلى الرغم من أننا نعلن مبدئيا تحفظنا إزاء مثل هذا التصور الذي يختزل النص كله في كلمات واحدة، فإننا سنقبل تبني الحديث عن هذه النواة الدلالية داخل النص، وذلك بصفة إجرائية فقط، منتظرين ما ستسفر عنه الخطوة التالية من التحليل :

لقد أفضت بنا ملاحظة دلالات الألفاظ في النص، الى ترجيح لفظة "بحر" كنواة دلالية للقصيدة، والبحر هنا لا نقصد به المتكلم في النص، وإنما الممدوح بعد

دخوله في تصور استعاري معين. وقد استنتجنا من خلال تحليل العلاقات التي تربط هذا اللفظ المحوري بغيره من وحدات معجم القصيدة، أن لفظ البحر يحتل الموقع المركزي في النص في حين ظلت سائر الوحدات المعجمية الأخرى تقترب منه أو تتقاطع معه. كما لاحظنا أيضا الحضور القوي لهذا اللفظ في القصيدة: فقد صرح بلفظة "البحر" سبع مرات (ب1)، (ب2، مرتين)، (ب26 مرتين)، (ب27 مرتين)، وذكرت ضمنيا، أو ذكر أحد لوازم البحر، في مواطن متفرقة من النص منها على سبيل التمثيل لا الحصر: (ب6 :تلاطم الأمواج)، (ب 7 ترقرق الماء)، (ب 23 : الماء)... وظل السياق في معظم أبيات القصيدة يحيل على البحر.

بناء على التحليل السابق، يمكن الجزم في النهاية بأن لفظة البحر هي محور النص، ونواته الدلالية، على ما تقرره الدراسات الحديثة والمعاصرة، للنص الأدبي[8].

وتركيز الشاعر على لفظة البحر هو تركيز على الممدوح، وهو تركيز يخدم غايته الأساسية التي ندب لها نصه هذا، وهو تضخيم صورة ممدوحه، وإبرازها في صورة النموذج المطلق. وقد لاحظنا أن هذه الرغبة ظلت مرافقة للشاعر، وتلح على وعيه على مختلف مستويات التعبير الفني في قصيدته. وهي غاية ربما ستظل مرافقة له في مستويات أخرى من القصيدة المدروسة. لننظر الآن إلى طريقة استغلال الشاعر لعنصر الزمن في نصه:

الزمن في القصيدة :

يراوح الشاعر في القصيدة بين عدة أزمنة هي في معظمها لا تخرج عن الحال أو المضارع، ثم الماضي والمستقبل ثم الأمر وهو نادر جدا.

وقد اكتفينا، بعرض صورة لتوزع الأفعال في الأبيات العشرة الأولى من القصيدة، باعتبارها نموذجا حيا يسند التحليل الذي سيتلو عملية جرد أفعال النص :

ب 1 : ماض + مضارع.

ب 2 : ماض، ماض، مضارع.

ب 3 : ماض، ماض.

ب 4 : ماض، ماض.

ب 5 : مضارع، ماض، ماض.

ب 6 : ماض، مضارع.

ب 7 : ماض.

ب 8 : ماض، مضارع.

ب 9: مضارع.

ب 10 : ماض، مضارع.

نستنتج من عملية الجرد العام لأزمنة الأفعال المستعملة في النص، طغيان الزمن الماضي، ثم يليه في الدرجة الزمن المضارع المفيد لحاضر غير متحقق في الواقع الفعلي على مستوى الزمن التاريخي الموضوعي، وإنما هو حاضر يعيشه الشاعر أو يعبر عنه على مستوى خياله الشعري، وهذا المضارع هو مضارع وحاضر شعري في معظمه لا أساس له من الواقع المعيش زمن الشاعر، ولا زمن نظم قصيدته. وأخيرا يأتي زمن الأمر، وهو نادر في النص: (أطل في ب 20).

أما دلالة الزمن الماضي الطاغي على النص، فتتمثل في كون الشاعر في موقف شعري يستدعي الامتياح من الماضي، ولبناء الحاضر الشعري في القصيدة.

فإلحاح الشاعر على الزمن الماضي، راجع الى امتياحه من الذاكرة الشعرية التي تمده بما يقيم به أود قصيدة المدح التي هو بصدد نظمها. فهو لا يألو جهدا في جمع صفات ممدوحه، لا من واقع هذا الممدوح أو حاضره الفعلي، وإنما من الذاكرة الشعرية التي اختزنت نماذج متنوعة من أوصاف مختلف الممدوحين الذين وصفهم الشاعر العربي القديم. بيد أن الشاعر لم يستقص أوصاف المدح القديمة، السائدة في قصيدة المدح الكلاسيكية وإنما ركز على بعض القيم المدحية فقط كالجود وشرف القدر.

أما لجوء الشاعر إلى الحاضر، فهو أقل اطرادا من لجوئه إلى الماضي. ولتفسير قلة ورود المضارع عند الشاعر، نقول إن حاضر الشاعر، وهو حاضر الممدوح أيضا ليس فيه ما يشجع على القول، فهو حاضر حرمان، وواقع أزمة، وبالتالي، ففي موقف المدح، لا يمكن الحديث عن ظروف المأساة الحضارية ولا وصف مواصفات الواقع المتردي: واقع التخلف، والحماية والضغوط الاقتصادية... ففي عرف قصيدة المدح لا يسمح للشاعر بتصوير هذا الحاضر في شعره.

هكذا جاءت قصيدة ابن ابراهيم رضوخا لهذا العرف الكلاسيكي، حيث نحت الواقع من طريقها، واكتفت بتصوير الماضي، والتذكير بأمجاده، ولعله يكون عزاء للحاضر. وإذا لجأ الشاعر مع ذلك إلى استعمال المضارع في قصيدته، فذلك لأجل تصوير واقع شعري، أو حاضر شعري خلقه على مستوى خياله فقط أثناء النظم.

ولا أثر لهذا الحاضر الفني في الحاضر والواقع الفعلي والموضوعي والتاريخي الذي يعيشه الشاعر.

إذا نظرنا إلى الأفعال المستعملة في النص نجدها تنقسم إلى ثلاثة أنواع: أفعال للحركة وأخرى تفيد السكون، وأخرى للدلالة على الجهة[9].

- أفعال الحركة: وهي أفعال تنجم عنها حركة "action" معينة وواضحة للعيان، ومنها في القصيدة أفعال كـ (ب1: أوجد)، (ب 2 يطل)، (ب 11: يظلل)، (ب 12 : سدل)، (ب 23: يطفئ)...

- أفعال السكون: وهي لا تؤدي إلى حركة ظاهرة، وإنما تنم عن حركة على مستوى الاحساس أو الشعور النفسي. ومنها في القصيدة أفعال كـ(ب2: نلت)، (ب13: أحكي)، (ب14: اتسعت)، (ب19: يبدو(بمعنى الظهور المعنوي)، (ب20: رمت)، (ب 39: هيهات)، (ب 45: صادفت)...

- أفعال الجهة: وهي لا تدل على حركة أو سكون، وإنما تبدو محايدة، ترتبط بفعل المعرفة وما يشوبه من ظن أو يقين. ومنها في القصيدة أفعال كـ:(ب5: تدري)، (ب10: يدبر(في دلالتها المعنوية: يفكر)، (ب24: لا تعتقد)...

ونستنتج من التقسيم السابق للقصيدة، أن أفعال الحركة أكثر انتشارا في النص من بقية الأفعال الأخرى، مما يسم القصيدة بطابع الحركية الدائبة من البيت الأول إلى البيت الأخير.

وفي اعتقادنا أن هذه الحركية تنسجم وموضوع المدح في القصيدة، حيث ينبغي للشاعر أن يجند كافة طاقاته التعبيرية من أجل إرضاء ممدوحه. وذلك بتقديم

صورة عن أوصافه، تكاد تكون تامة ومطلقة، وهذا لا يتأتى إلا بفعل المقارنات المتعددة والتي تسفر دوما عن عظمة الممدوح وجلال قدره. وفعل المقارنة يستدعي أفعالا متنوعة لتحققه، ولعل هذا ما جعل النص غاصا بالأفعال التي تفعمه حركية كما قررنا سابقا. فكأننا بالشاعر ينتقل عبر النص من فعل إلى آخر، في حركة لا تفتر، وغايته أن يؤكد عظمة الممدوح في سياق مقارنات مختلفة، خادما بذلك غرضه الأساسي، وهو تحقيق هوية قصيدته التي أراد لها أن تكون قصيدة مدح معنى ومبنى، ولو في حدود تأثر ظاهر بالنموذج المدحي الكلاسيكي. وهذا أمر سيتأكد في مواطن أخرى من هذا التحليل، فيما نعتقد. وفيما يلي حديث عن جانب آخر من اللغة المستعملة في النص:

وحدات لغوية أخرى :

نركز من هذه الوحدات على نوعين هما: الصفات والضمائر، وذلك نظرا لأهمية دلالتهما بالنسبة لهذه القصيدة كما سيتضح من التحليل التالي :

وحدة الصفات: وهي في معظمها تدور حول شخصية الممدوح، لاسيما ما تضمنته الأبيات: من (ب1 إلى ب 38). ففي هذه الأبيات تتواتر صفات الممدوح أو صفات الأشياء التي تشملها المقارنة معه، وهي أوصاف ملحقة به بطريقة غير مباشرة.

ويوازي كثرة الصفات في النص، تنوع في مصادرها، فمنها الحسي ومنها المعنوي، ما بين صفات مادية(بهاء الطلعة، إشعاع الجبين...)، وصفات معنوية أكثرها ترددا أو تقلبا في النص، هي صفة الجود والكرم، وتليها عراقة النسب في المجد والعز....

وتغطي الصفات النص بشكل واضح، لا في صورة نعوت فحسب، وإنما في صورة أوصاف مستفادة من المقارنة بشكل ضمني، في مختلف السياقات.

وفي اعتقادي أن طغيان الصفات في النص، ينسجم مع مختلف العناصر التعبيرية التي حللناها سابقا. فالموقف موقف مدح، وبالتالي فالمدح لا يمكن أن يتحقق إلا بجرد صفات الممدوح وإبرازها للعيان، وتضخيمها في سياقات مختلفة. فمسافة النص كانت تشغلها الصفات بشكل واضح جدا. وتلك هي إحدى ميزات القصيدة المدحية التي حاول الشاعر أن يقتدى بها في نصه، بيد أن وصف صفات الممدوح في القصيدة، تم عن طريق تراكم هذه الأوصاف كما هي في صورتها النموذجية القديمة. وهذا يثبت كون الشاعر لم يبحث عنها في الواقع الفعلي والسلوكي، بقدر ما جمعها من موروث المدح التقليدي، بدون تمثلها تمثلا حقيقيا إذ لم يحاول قط، تجديد هذه الصفات في قصيدته، بإفراغها من دلالتها القديمة، وشحنها بدلالة تتفق ومستجدات مرحلته الحضارية من جهة، وتلائم الوعي الشعري الذي بدأ يتبلور في زمانه عند الشاعر العربي عموما. وهذا ينم عن قلة إطلاع الشاعر ابن ابراهيم على إنتاج عصره، وغفلته عن مواكبة الحياة الأدبية في خارج بلاده. وهذا أمر ربما سيزداد تأكدا عندما نحلل مستويات أخرى من قصيدة الشاعر. أما الآن فننتقل لدراسة وحدة لغوية أخرى هي:

– **وحدة الضمائر** : يراوح ابن ابراهيم في قصيدته بين أنواع من الضمائر نشير منها خاصة إلى ضمير المتكلم: البحر أو الشاعر، و المخاطب: الممدوح، والغائب المستحضر في الذهن،(موضوع المقارنة). وهذا الأخير يتردد أحيانا بالأفراد والجمع، وقد يصرح به أو يتضمن في السياق.

نستنتج من معاينة توزيع الضمائر في فضاء القصيدة، طغيان ضمير المتكلم والمخاطب ولذلك دلالته العميقة، فالمتكلم حاضر حضورا قويا، وهو البحر/ الشاعر، لأنه في معرض تقرير صفات الممدوح، والتنويه بها. ونلاحظ أن البحر يبرز صفات الممدوح ويضخمها، على حساب ذاته وصفاته هو، فهو أقل جودا وكرما من الممدوح، وهو على العموم أقل كمالا منه. ونستنتج أيضا من توزع الضمائر في النص، ذلك الحضور المكثف والقوي لضمير المخاطب، وهو الممدوح، بحيث إن قراءة أبيات النص لا سيما من (ب1 إلى ب 38)، ثم (من ب 42 إلى ب 45)، تؤكد هذا الحضور القوي. ونحن نستغرب هذه الظاهرة، مادام الموقف الشعري، موقف مدح، يستدعي الاهتمام بالمخاطب الممدوح، وهو محور الحديث في القصيدة، باعتباره الفاعل في النص، والموجه لدلالاته، لكونه العمدة التي يقوم عليها غرضها الأصلي الذي هو المدح.

هكذا يتضح أن طغيان ضميري المتكلم والمخاطب في القصيدة، يتناسب وموضوع المدح الذي يتأسس عبر تواصل شعري يدخل فيه طرفان معبر واصف هو الشاعر، ومعبر عنه موصوف هو الممدوح.

بعد وقوفنا على مستويات لغوية في القصيدة، نود الآن التطرق لجانب آخر من جوانب لغة الشاعر، وهو :

التركيب(10):

إنه لا يهمنا من أمر التركيب هنا، إلا ما يجعله مساهما في بلورة دلالة النص. فالتركيب باعتباره أحد مقومات التعبير التي يوظفها الشاعر في قصيدته،

ربما لم يكن توظيفه عملا مجانيا واعتباطيا، وإنما قد يحمل المقوم التركيبي بعض الدلالة. وقد أشار الدارسون المعاصرون إلى العلاقة القائمة بين مستويات التركيب ومستويات الدلالة. وقد صرح شومسكي "Shomsky" بأن للتركيب أثرا لا ينكر في تلوين الدلالة[11].

على مستوى التركيب، يقودنا إحصاء الوحدات التركيبية في القصيدة، إلى تسجيل استعمال الشاعر لوحدتين أساسيتين هما: الجملة الأسمية والجملة الفعلية. ونلاحظ غلبة الجمل الفعلية التي تبلغ زهاء59 وحدة، في حين لا تتجاوز الجمل الاسمية 24 وحدة.

أما الدلالة المستنتجة من هذه الظاهرة، فهي تتمثل في طغيان الحركية على النص، وهذا أمر ينسجم مع غلبة الأفعال على النص، فيما قررنا، سابقا عندما تحدثنا عن الزمن في القصيدة.

حركية النص، نابعة من ديناميكية الزمن الذي تتحرك ضمنه القصيدة، وهو هنا زمن يتشكل عبر الأفعال التي تعج بها القصيدة، بيد أنها حركية لا تتطور بالقصيدة وزمنها، الموضوعي، بقدر ما تبدو حركية لولبية تحوم حول نفس الموضوع، وداخل نفس البعد الزمني، وضمن الحدود والقوالب التي أطر فيها الشاعر تجربته. وهي حدود المدح وزمن القصيدة المدحية عند الشاعر التي تتسم بالزمن المغلق المتلولب، الذي يحوم حول موضوع واحد طيلة أبيات القصيدة، دون تركه لغيره من الموضوعات كما هو الحال في القصيدة القديمة، التي كانت تنتقل عبر ثلاث محطات من القول منها القول في الطلل، والتذكير بوعثاء الأسفار وقطع القفار ثم التشبيب بالخليلة، وأخيرا الانتهاء إلى الموضوع الرئيسي، ففي مثل هذا

التركيب الثلاثي للقصيدة أو الرباعي أحيانا، نحس بتطور القصيدة من موضع إلى آخر، بحيث تكون حركيتها الداخلية، غير لولبية، وإنما مندفعة إلى الأمام، «متطورة نحو محطة جديدة للقول. وتبعا لذلك يكون الزمن الموضوعي، وهو زمن الأفعال هو الآخر، يتنوع بحسب محطات القول في هذا النمط من القصائد، حيث يسود الماضي عند الحديث عن الطلل، ويتخلله المضارع الذي يكون وظيفيا، ذا قيمة ماضية، إذ يكون دالا على الماضي الذي يستحضره الشاعر في ذاكرته، فعبر عنه بصيغة الزمن المضارع. قاصدا بذلك إحياء الماضي وبعث الحياة في الغائب -الزمن الذي ولى- ولو على مستوى القول والتعبير.

أما قصيدة ابن ابراهيم، فقد لاحظنا أن زمنها لولبي، ومن ثم فحركيتها دائرية لولبية، أيضا لكون القصيدة تشكل في مجملها موقفا واحدا، لا يتطور إلا عبر حركة مقارنة تستبد بالموقف، يذهب فيها البحر/ الشاعر من الممدوح إلى موضوع المقارنة ثم يرجعه الى الممدوح ثانية. دون أن يتطور الحدث داخل القصيدة على ما نلمحه عادة في قصائد التاريخ أو المعارك، حيث تكون الحركية في النص قائمة على نقلنا من حدث إلى آخر، ومن موقف إلى آخر، عبر خط سير تطوري يحكم تجربة الشاعر، ويصل بنا في النهاية إلى تركيب الجزئيات المقدمة عبر الأبيات لتشكيل صورة جديدة هي صورة المعركة، أو صورة حدث تاريخي ما، لم يقدم الشاعر الحدث دفعة واحدة في أي بيت، ولكن سائر أبيات قصيدته حملت جزءا من الحدث وصورت جانبا منه.

وتوزيع جزئيات الحدث أو الموقف داخل القصيدة، هو ما يمنح النص حركيته المتطورة، وهذا أمرلا نجده في قصيدة ابن ابراهيم، لكون الشاعر يعلن منذ البيت

الأول، أن ممدوحه يضاهي البحر جودا وكرما وعطاء. وتأتي الأبيات الأخرى في النص لتوضيح هذه الفكرة، وتمطيطها، والدوران حولها، بدون إضافة جديد ما للموقف الأساسي المعلن عنه في البيت الأول، ونتيجة هذه السكونية في الوصف وإعادة الوصف، وتقليب نفس الوصف على شتى وجوهه إلى درجة استنفاذ إمكاناته الجزئية، جاء زمن القصيدة زمنا لولبيا، وحركيتها مطبوعة بدورها بنفس الطابع اللولبي.

ويمكن تصوير هذا الوضع كما يلي :

الأبيات	سياق مدح مستمر.
الممدوح	الممدوح – المحور.

فالأبيات كلها تدور حول الممدوح، وتتصل به بصفة مباشرة أو غير مباشرة على طول القصيدة.

ونذكر هنا، بأننا لا نقصد بالحركية اللولبية، انعدام الحركة في النص، لأن الحركة متوفرة داخل النص، لكثرة الأفعال فيه، ولطغيان الوحدات التركيبية التي تتمحور حول الفعل، ولكنها حركة تكرر ذاتها، لأنها حركة حول محور واحد(الممدوح)، لا تغادره، مما يجعلها حركة رتيبة ومن ثم وصفناها باللولبية.

وداخل الوحدات التركيبية التي يكون فيها الفعل نواة (noyeau) أي المركب الفعلي (le syntagme Verbal)، تتلون وظيفة الفعل في كل تركيب على حدة، وداخل قصيدتنا، هذه نميز بين نوعين من الوظائف للفعل : الفعل/ العلاقة، والفعل / التراكم. وفيما يلي نماذج توضيحية للصنفين معا من المركبات الفعلية حيث يأتي المركب الفعلي على إحدى الصورتين السابقتين:

1 - **الفعل العلاقة** : وهو الذي يربط الأشياء ببعضها. وقد تكون العلاقة علاقة تعايش بين الاشياء أو تشابه جزئي أو كلي بينها، وقد تكون علاقة توتر وتضاد جزئي أو كلي .

فمثلا في قول الشاعر ب 2 (لقد نلت عزا إذ وقفت بضفتي) مركبان فعليان، أو جملتان فعليتان هما في الأصل جملة واحدة الرابط بينهما رابط سببي يتمثل في "إذ" التي تفصل بين النتيجة (نلت عزا) والسبب (وقفت بضفتي). والفعل هنا يعكس علاقة تكامل وتعايش واضحة، بحيث يعسر تحقق الفعل الأول في غياب الثاني، لأن تحقق الأول مشروط بتحقق الثاني السبب. وهكذا يختزل "الفعلان" في الجملتين السابقتين العلاقة المنطقية، التي تربط بينهما. وبذلك يتضح أن الفعل هو علاقة. ومما يشبه هذه العلاقة الشرطية السببية ما نجده بين أفعال داخل مركبات فعلية في أبيات عديدة من القصيدة منها (ب 8 / ب 9 / ب 10 / ب 13،12 / ب 42 / ب 45).

أما النوع الثاني، الذي تصور فيه الأفعال، علاقة تضاد جزئي أو كلي، المثال الثاني : (ب3) (بلى هي ليست وقفة بي / وإنما/ نعالك قد قبلتها...). فالفعل الأول ليس، فعل ماض ناقص، ينفي حالة، وبعده مباشرة تأتي أداة "إنما" وهي توكيدية، تفيد العدول عن الحالة المنفية، وحصر الانتباه في الحالة الثانية / نعالك قد قبلتهما / ، وباستبانة البنية المنطقية، للحركتين الفعليتين، باعتبارهما تشكلان قضية منطقية واحدة، نفي أحد محمولاتها، ويتم التأكيد على محمول آخر، فالوقفة / وهي القضية، نفي كونها مجرد وقفة، وحصر مدلولها، في كونها تقبيل للنعال /. فالمهم في هذا كله. التركيز على أن العلاقة بين فعل النفي في المركب الأول، وفعل

الاثبـات في المركب الثـانـي، هـي عـلاقــة تضــاد وتـعــارض بين الـفـعـلـين من نـاحــيـة دلالتـهـمـا على الموقف. ويمكن الـوقـوف على نماذج من هذه الـعلاقـة التـعـارضـيـة بين المركبات الفعلية في أبيات كثيرة من القصيدة منها مـثلا: (ب 11/ ب 22/ ب 29 / ب 41 / ب 43).

2 -**الفعل التراكم** : وهو النمط الثاني من الأفعال داخل المركبات الفعلية في القصيدة، وهو الفعل الذي يولد أفعالا أخرى تتراكم فوقه دون أن تضيف إليه جديدا، بقدر ما تدل على معناه، كل بحسب القدر الذي يعكسه من ذلك المعنى، أو يحتوي عليه. والقصيدة تشتمل على هذا النوع من الأفعال، ومن ذلك مثلا ما جاء في (ب 13)/ أحكي، وأنظر فأحكي، هي نفسها أنظر، لأن فعل المحاكاة المقصود في البيت، وهي محاكاة الـغضبة المضرية، إنما يتحقق في فعل النظر في شزر. وهكذا فـالفعل الثـاني تراكم إذا قيس بـالأول، لأنه لا يضيف إليـه جديدا، بقـدر مـا يوضح دلالته ويفسرها أكثر.

ونلاحظ قلة هذا النوع من الأفـعــال / في القـصـيـدة لسـبب أسـاسي، وهو أن الشاعر لا يكتفي بالوقوف عند وصف واحد لممدوحه، وإنما نجده ينتقل من وصف لآخر، نـادرا ما يشرح فعلا بآخر، إلا إذا اتسعمل لفظ المحاكاة (أحكي، ب 13، / تحكيك، ب 14) تمثل ب6/..).

وانتقـال الشـاعر من وصف لآخر، يعكس نزوعه الواضح، إلى وصف الممدوح، بأكبر قدر ممكن من الأوصاف والشمائل. وهذا النوع من الوصف الشامل لا يتأتى عـبر تراكم الأفـعـال بقـدر مـا يتـأتى عن طريق الاسـتـقـراء القـائم على اسـتـعـمـال. وتوظيف أكبر قدر من الأفعال المحيلة على مـختلف أوصـاف الممدوح وخلاله، المادية

والمعنوية. وهذا الاستنتاج ينسجم مع ما ذكرناه سابقا من كون القصيدة تمثل موضوعا واحدا هو المدح، فهذا التوجه الغرضي هو المتحكم في سائر أبياتها.

هذا إذن ما يتعلق بالتركيب، وسنتناول الآن جانبا آخر من القصيدة وهو.

- **الأسلوب**(12):

إن دراسة الظاهرة الأسلوبية في نص من النصوص، تدعونا إلى استكناه الوظائف الدلالية التي تؤديها الجمل، بحسب تلونها التركيبي، في القصيدة، لأن الأسلوب يقوم على دراسة معاني الإخبار والإنشاء في الجملة، وذلك بتحديد صيغ الإخبار والإنشاء، ثم ضبط بعض أشكال الطول(الاطناب، والقصر، / الايجاز، داخل جمل القصيدة ثم دراسة ما قد يؤدي إليه التناسب بين أنماط الجمل الطويلة أو القصيرة، من انسجام إيقاعي مع موسيقي النص وبنيته الايقاعية بصفة عامة وهذا الجانب سأزهد في الحديث عنه إلى حين تناول مقومات الايقاع في النص.

راوح الشاعر في قصيدته هذه بين أسلوبي الانشاء والخبر، ولعل أسلوب الخبر/الاخبار، أكثر انتشارا في النص من أسلوب الانشاء، فالإخبار يوجد في أبيات كثيرة مثل (ب2./ب/3ب4/ب5/ب6/ب7/ب8/ب9/ب10/ب11/ب12/ ب13/ب14/ب15/ب16/ب17/ب18/ب19/ب20/ب21/ب22/ب24/ب29 /ب30/ب31/ب32ب33/ب34/ب36/ب37/ب38/ب39/ب40/ب41/ب42 /ب43/ب44/ب45).

أما أسلوب الإنشاء فإنه لا يتعدى الأبيات التالية في النص، وسنشير إلى البيت الذي يتضمن الأسلوب مع تحديد نوعه التمني، الاستفهام، الطلب والتعجب... إلخ.

(ب 2 التعجب) ب 20 (طلب) / ب 23 (التمني شطر) (1) استفهام انكاري، شرط (2) ب 25 التعجب شطر (1)، استفهام انكاري (شطر (1)، استفهام انكاري (شطر 2) / ب 26 التعجب / ب 27 التعجب / ب 28 التعجب / ب 35 (التعجب).

ونستنتج مما سبق الدلالات التالية :

1 - طغيان أسلوب الاخبار على الانشاء، وذلك أمر طبيعي في قصيدة مدحية. يقف فيها الشاعر المادح، موقف الوصف، واستقراء وحصر أوعد صفات الممدوح. فموقفه (أي الشاعر) موقف مخبر عن حقائق بعينها وهي صفات الممدوح هنا. والأسلوب الذي يساعد الشاعر - أكثر من غيره - على أداء هذه المهمة الاخبارية هو أسلوب الإخبار لا محالة. ومن ثم كان هذا الأخير طاغيا في النص.

2 - أما الأسلوب الانشائي: فهو قليل في النص، يبلغ إلى حد الندرة، في بعض المجموعات من الأبيات (ب 5 - 19) مثلا. والنماذج المتوفرة في النص من هذا الأسلوب، لا تأتي إلا لتقوية الأسلوب الاخباري الأول، ولتدعيمه في مواقف، فإذا كان أسلوب الاخبار يهدف الى رسم صورة للممدوح، يخبرنا فيها، بأنها صورة كاملة، بتكاملها من اخبارات متعددة، بأوصاف الممدوح، فإن الصيغة الانشائية الطاغية في أساليب الانشاء المستعملة عند الشاعر، هي صيغة التعجب، وهي صيغة، تفيد إخبارنا ضمنيا بأن الممدوح منقطع النظير، وأنه نسيج وحده. ومن ثم فالوقفة أمام أوصافه وما يتحلى به من طبائع وخلال، هي وقفة تعجب، تعقد فيها الألسنة وتحير الألباب. وهذا الذي يحققه أسلوب التعجب الانشائي من تقديم لصورة الممدوح في صورة مطلقة هو ما يتوخى الأسلوب الإخباري تحقيقه أيضا.

3 - هكذا يتضح مما سبق أن كلا الأسلوبين الاخباري والانشائي، الواردين في النص يتضافران من أجل تحقيق الهدف نفسه، وهو تحقيق تضخيم أكبر صورة الممدوح، وهو هدف تسير نحوه القصيدة بكل معطياتها التي رأيناها إلى حد الآن، مما يثبت كون هذه الأدوات الفنية التي رأيناها لحد الآن، تنسجم مع الغرض الأساسي الذي هو موضوع المدح، ومع تنظيم هندسة القصيدة التي أفضت بنا إلى الوقوف على وحدة الموضوع المدحي داخل القصيدة.

ونرجئ الحديث عن بعض الخصائص الشكلية للأسلوب كالطول أو القصر، إلى حين الحديث عن البنية الايقاعية في النص، إذ أن دور هذه الخصائص سيكون أكثر أهمية عندئذ.

بعد أن وقفنا على دلالات هذه النواحي اللغوية، واعتبرناها تكرس النتيجة التي انتهينا إليها في حديثنا عن هندسة النص، وهي أن القصيدة هي قصيدة في المدح، ولذا سعت كل العناصر أوالوسائل التي وظفها الشاعر، إلى تحقيق هذا الهدف.

بقي لنا أن نحلل مستوين آخرين هما مستوى المضمون الثقافي والفكري في النص، ثم مستوى بنيته الايقاعية، بسائر مكوناتها. فما هي إذن بعض ملامح المضمون الفكري والثقافي عموما في هذه القصيدة باعتبارها نتاجا يدخل في إطار التداول الأدبي العام؟

المضمون الفكري والثقافي في النص: تحت هذا العنوان سندرس ظاهرتين في القصيدة، وكلتاهما تتعلق بالمضمون الفكري والثقافي، وهما: ظاهرة الصورة

الفنية، ولنا فيها نظر، والمرجعية الثقافية، وستحدد عناصر هذه المرجعية من خلال معاني النص والدلالات الثقافية، التي وظفها الشاعر فيه، وبدل لفظ المضمون يمكن استعمال لفظ الصورة، في العنوان السابق.

1 - الصورة الفنية[13]: قد يستغرب البعض إقحامي الصورة الفنية، ضمن المضمون الفكري في النص، بينما الشائع في الدراسات التحليلية هو وضع الصورة ضمن العناصر الشكلية للتعبير الشعري. فإدخال الصورة الفنية ضمن المضمون الفكري للنص، فيه خرق للمعتاد، وفي هذا الخرق استفزاز - لا يخفى - للوعي التحليلي الشائع،ولكنني أقول منذ الآن، بأنني لا أعتبر الصورة الفنية زيا بلاغيا، ومقوما بيانيا، لا يتجاوز دوره ترصيع النص من الناحية الشكلية، بقدر ما أنظر، إلى الصورة باعتبارها، ومضة فكرية، ذات حمولة فكرية، تعكس مستوى النضج الفكري عند الشاعر، من حيث إدراكه للعلاقات بين الأشياء، وإعادة تنظيمه لهذه العلاقة وفق ما تمليه عليه قريحته الشاعرة، وذائقته الجمالية وقدرته على التواصل ككائن ثقافي.

إن الصورة الفنية بهذا المعنى ليست زيا لفظيا يمكن عده من بين معطيات الشكل في القصيدة، وإنما هي أخلق بأن تدخل في زاوية المضمون الفكري عند تحليل النص الأدبي من زاوية سيميائية تواصلية أو تداولية.

لكنني أود إزالة اللبس عن عبارة المضمون الفكري، فإنني لا أقصد بها المضمون الثقافي(التاريخ، أو أحداث تجربة معيشة من طرف الشاعر مثلا) وإنما أقصد بالمضمون الفكري في هذا السياق، قدرة الصورة الفنية على عكس بعض المضامين الفكرية التي يستطيع/ أو استطاع الشاعر أن يعبر عنها من خلال

توظيفه هذه الصورة أو تلك من صوره في القصيدة. فصورة قد تعكس قدرته على استيعاب مفهوم السببية بين الأشياء، وصورة أخرى قد تعكس استيعابه لمفهوم التعارض النسبي أو الكلي بين الأشياء، وصورة ثالثة قد تعكس قدرته على التصرف في الدلالات الكبرى والصغرى، بحيث يتلاعب بها في صوره كما يعن له. فهذه كلها أشكال من المضامين الفكرية التي تعكسها الصورة الفنية، فتقفنا بذلك على نضج فكر الشاعر وتنوع مستويات إدراكه الذهني، وقدراته العقلية، في التعبير عن الأشياء، وعن العلاقات الرابطة بين المحسوسات أو المعنويات في ظل تداول ثقافي معين.

في ظل هذا التصور لن تكون الصورة النمطية بما فيها، الصورة البلاغية القديمة الكلاسيكية، (كالتشبيه بأنواعه، والمجاز بسائر علاقاته، والاستعارة والكناية والتورية وغيرها)، مجرد زي بياني شكلي، فارغ من أي دلالة فكرية، وإنما ستصير حاملة لعناصر فكر الشاعر، وعاكسة في الوقت ذاته لمستوى إدراكه العلاقات المنطقية أو غير المنطقية بين الأشياء، أو الأفكار والمعاني.

وفي ضوء هذه النظرة سنحاول أن نحلل بعض الصور الواردة في القصيدة المدروسة، مكتفين بتحليل صورة في كل نوع، مقتصرين على بعض الأنواع مشيرين إلى الباقي.

– الصورة التشبيهية: وهي قد تكون بصرية أو سمعية أي حسية أو سيكولوجية[14]، أي نابعة من صميم تجربة الشاعر النفسية.

ومن الصور التشبيهية في القصيدة المدروسة ما يلي :

- في (ب4) تشبيه حال الممدوح وهو يبتسم بحاله وهو قد اكتشف سر البحر، وأداة التشبيه هنا هي "كأن" ويستمر هذا التشبيه عبر البيت الخامس أيضا.

- في (ب6) شبهت أمواج البحر وهي تتلاطم، بحركة كف الممدوح، في حال جوده وكرمه. وقد وظف الشاعر لأداء هذه العلاقة التشبيهية، أداتين، حرف وهو "كأن"، وفعل يفيد معنى التشبيه وهو "تمثل" ونحن نرد لجوءه إلى توظيف أداتين في سياق تشبيهي واحد، إلى حرصه على تأكيد معنى الجود أو الكرم الذي يتصف به ممدوحه. وتلك قيمة مدحية ظل الشاعر ينوه بها ويرددها في عدة أبيات من قصيدته بصور مختلفة (ب 2 / ب 6 / ب 25 / ب 26 / ...)، وخاصة عندما يلجأ إلى التشبيه المقلوب.

- في (ب7) شبه ترقرق ماء البحر، بترقرق ماء البشر، في وجه الممدوح، وذلك على طريقة التشبيه البليغ الذي تسقط فيه الأداة ووجه الشبه.

- في (ب13) شبهت حال البحر في هيجانه واضطراب أمواجه، بحال الممدوح عندما يكون في أوج الغضب، وكلا غضب البحر والممدوح منسوب إلى مضر، كناية عن شدة ذلك الغضب وحدة انفعال أصحابه، وتلك هي خصائص الطبع أو المزاج المضري. والشاعر هنا شبه حال البحر بحال الممدوح، وذلك على سبيل التشبيه المقلوب، لأن العادي أن يشبه الممدوح بالبحر، في المنظور العام والعادي للأشياء والعلاقات القائمة، بينهما. غير أننا نعتبر لجوء الشاعر إلى قلب التشبيه - في معظم التشبيهات التي وظفها في قصيدته - مكملا لخطته الهادفة، لتقديم صورة الممدوح، في إطار مدحي تتجاوز فيه صورة الممدوح أحجامها

الطبيعية، لتتشبه بالمطلق، إذ تسير مطلقا أو شبه مطلق، تقاس الأشياء انطلاقا منه، وتقارن به، باعتباره أفضل منها، وأكمل منها، وأجل قدرا منها جميعا، وهذا الأمر يزيد في تدعيمه استعمال التشبيه المقلوب في القصيدة.

ومن الصورة التشبيهية الأخرى في القصيدة ما جاء في (ب 14/ ب 15 / ب 31 - ب 33 / ب 37 / ...)وهذا على سبيل التمثيل وليس الحصر.

وإلى جانب ما سبق ذكره حول التشبيه في القصيدة، يمكن أن نشير إلى طغيان الصور التشبيهية، على بقية الصور البلاغية الأخرى كالاستعارة والكناية مثلا. وذلك راجع إلى كون التشبيه يقرب الأشياء إلى الذهن، ويقيم علاقات التماثل بين الأطراف المتباعدة، لتقريبها وتوحيد هويتها، وهذا أمر كان الشاعر في أمس الحاجة إليه، في موقف المدح، الذي يقتضي منه تسخير طاقاته من أجل تصوير الممدوح وسجاياه، بمقارنتها مع مختلف الجهات التي من شأنها أن تساعد على إبراز صورة الممدوح ووصف ملامحها. وهكذا فإن الاكثار من التشبيه في النص، كان يلعب دوره الفاعل، في تحقيق هدف النص وهو تقديم صورة الممدوح في سياق القصيدة المدحية. ولعل التشبيه يكون أقدر على تحقيق هذا الهدف، عندما يأتي على صيغته المقلوبة. أي التشبيه المقلوب).

– **الصورة الاستعارية** : قديما قال أرسطو قوله المأثور: "إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات، الاستعارة علامة العبقرية".

وحديثا اعتبر الدارسون البلاغيون المحدثون، الاستعارة صورة فنية تضيف بعدا جماليا للنص، يخلق علاقة بين طرفي الاستعارة، تقوم على نوع من أنواع التداخل بين هوية الطرفين، يدمج حدودهما في سياق واحد[15].

الاستعارة إذن هي مؤشر على إدراك الشاعر لعمق العلاقة الرابطة بين الأشياء، مما يمكنه من الدمج بين هوياتها، على أساس ملاحظة، جوانب التشابه الدقيقة المتحققة بينها. وهكذا، فكلما جاءت صور الشاعر الاستعارية أكثر غموضا وإبهاما، كلما عبر بذلك، عن غوصه وراء الأشياء بحثا عن العلاقات الرابطة بينها. وتلك حال أبي تمام، الذي كان يتوغل بعيدا في نظرته للأشياء ساعيا الى استكناه علاقاتها الخفية، وتوحيد هوياتها، وإدماج بعضها في بعض، مكسرا بذلك الحدود والتخوم التي وضعتها الطبيعة بين الأشياء في العالم، خالقا بذلك عالمه الشعري الخاص، الذي ينظمه وفق ما يستكنهه من علاقات بين الأشياء وروابط تصل بعضها ببعض. ومن ثم وسم شعر حبيب بن أوس، بالغموض، والغوص وراء الأفكار، وكانت النتيجة الطبيعية لهذا المنحى الشعري عنده، أن جاءت صوره، وخاصة منها الصور الاستعارية بعيدة عن المألوف، متمردة عن رواسم العمود الشعري التقليدي ووصفاته النقدية الجاهزة التي ربما كان يعتبرها أبو تمام في زمانه ضابطا قاسيا يحد من حرية المبدع ويخنق أنفاسه.

أما محمد بن ابراهيم، فإن صوره الاستعارية كما سنلاحظ عند تحليل بعض منها، لا ترقى إلى مستوى الغموض التمامي، ولا تكاد تلامسه، وإنما هي شفافة قريبة الدلالات وواضحة المنزع.

ففي (ب2) "بحر يطل على بحر" استعارة لفظ البحر الأولى للدلالة على الممدوح السلطان، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي، هي فعل (يطل) لأنه فعل إرادي، لا يجوز في حق البحر العادي، وإنما هو فعل يعكس إحدى لوازم الانسان، أو إحدى الافعال المرتبطة به، وهو الإطلال.

ولجوء الشاعر إلى استعارة لفظ البحر هنا للممدوح، أمر اعتاده الشاعر العربي في مختلف عصور الأدب العربي، في مجال المدح وتعظيم قدر الممدوح. والجامع بين البحر والممدوح. أي بين المستعار منه والمستعار له هو كثرة الجود والعطاء. والعلاقة بين الممدوح والبحر من هذه الزاوية، واضحة لا تحتاج إلى تفكير عميق لاكتشافها، فالصورة هنا شفافة وواضحة، فضلا عن كونها تصل حد الشيوع في قاموس صور المدح العربي. ولعل تداول هذه الصورة على نطاق واسع من طرف الشعراء، بدون تغيير أو تحويل كبيرين، في غالب الأحيان، جعلها من قبيل الصور المستنفذة كنموذج أعلى Archetype.

وإذا كان وضوح استعارات ابن ابراهيم يعكس دلالة، فإنه، يدل على قلة غوصه وراء المعاني، واكتفائه بالصور التي تعكس العلاقة السطحية دون توغل في التلافيق العميقة، لأطراف العلاقة داخل صورة من الصور. ومما يؤكد هذا الاستنتاج معاينة الاستعارات الواضحة وقليلة العمق، التي وظفها الشاعر في قصيدته، منها: استعارة في (ب 7 / ب 21 / ب 23 / ب 26 / ...) وهي في الجملة ، تعكس نفس الظاهرة المشار إليها سابقا، وهي اكتفاء الشاعر بتسجيل العلاقة السطحية بين الأشياء، دون التوغل في سبر أغوار علاقاتها العميقة... بيد أنني أعتقد أن وضوح الصورة الاستعارية، وقلة غموضها وقوة شفافيتها، صفات أكثر ملاءمة لهدف الشاعر، الذي أشرنا إليه مرارا، وهو تضخيم صورة ممدوحه، وعرض صفاته بحيث تكون بادية للعيان. ولعل وضوح الصورة الفنية يساعد على تحقيق هذه الغاية، بتقريب دلالة الصورة من الأذهان، وهي إما أن تكون تصويرا لخصال الممدوح المادية، وإما أن تكون تجسيدا لبعض خصاله المعنوية.

ويظهر هذا الوضوح في الصورة، في نمط آخر من صور النص، وهي الصورة الكنائية. ومنها ما جاء في (ب 36) مثلا حيث قال الشاعر "حصيف النهى" كناية عن رجاحة عقل الممدوح ووجاهة تفكيره. يقصد الشاعر بهذه الكناية، أن يصف ممدوحه بمواجهة عوارض الحياة بما ينبغي من التفكير والتثبت. وهذا من باب كناية الصفة، وأريد بها الكناية عن صفة معنوية، وهي رجاحة عقل الممدوح، وهي من الشيم التي نوه بها الشعراء في قصائد المدح منذ العصر الجاهلي، وتداول هذه الصورة وشيوعها عنوان على وضوحها وسهولة إدراك معناها.

وفي (ب 44) كناية أخرى، إذ يكني الشاعر عن قصيدته، بالجارية. وهو لا يصرح بلفظ الجارية، وإنما ينسب لقصيدته أوصافا، هي أخلق منها بالجارية منها بالقصيدة. غير أنها صورة وكناية، واضحة مثل سابقتها، لا تحتاج إلى عناء فكري في الكشف عن معناها.

وهذا الوضوح الذي نصادفه في كنايات الشاعر الأخرى في (ب 32 / ب 38 ... مثلا) وغيرها، وضوح ينسجم مع الوضوح الذي طبع صوره الفنية في هذا النص عموما، وهو وضوح ينسجم مع هدف الشاعر المتمثل في تقريب صورة الممدوح من الأذهان بمختلف الوسائل البيانية، والفنية واللغوية التي وظفها.

إلى جانب الصورة الفنية في النص، وظف الشاعر نوعا آخر من الصور وهو ما أسميه: الصورة الثقافية.

2 - **الصورة الثقافية** : وأرتئي تسميتها بالصورة المرجعية الثقافية أيضا. وقد يعترض البعض على هذه التسمية، بيد أنني أجيب على أي اعتراض

ممكن فيما يلي: إن الشاعر لم يقصد أن يعرض معلوماته الثقافية في النص قصدا مباشرا، وحتى إذا فعل ذلك، فهو لا ينوي تعليم المتلقي، أو تلقينه موار ثقافية معينة. وإنما تأتي الإشارات الثقافية في كلام الشاعر، وهي تنثال على لسانه انثيالا، وفق تداعيات ذاكرته، ووفق ما يرفده به إطاره التكويني والثقافي العام، ومحفوظه الأدبي أو الديني الخاص، وبالتالي فما يتضمنه النص، ليس ثقافة دقيقة ومعلومات ثقافية معرفية مباشرة، بقدر ما هو ومضات ثقافية وإشارات يصوغها الشاعر وفق منطق العملية الشعرية، مما يحولها إلى مجرد صور ثقافية يتم توظيفها في النص، كما يتم توظيف بقية عناصر النص الأخرى، وهذه الصورة الثقافية، مرجعية، لكونها ترتبط في جميع الحالات بمرجع معين، قد يكون التاريخ، أو الدين، أو ملابسات الواقع الاجتماعي، أو المحفوظ الأدبي.. الخ، الى غير ذلك من المراجع أو المنظومات المرجعية التي يمكن رد صور الشاعر الثقافية إليها.

وهذه الصور الثقافية، هي التي تشكل مجمل المضامين الثقافية التي تنطوي عليها القصيدة. فما هي إذن هذه المضامين أو المعاني في النص بصورة عامة؟

1 - **المعاني الدينية** : وعليها تقوم الصورة الثقافية، التي مرجعها ومصدرها الدين بنصوصه ومختلف ممارساته.

وقد لجأ الشاعر للامتياح من المعين الديني في عدة أبيات منها (ب15) حيث يقوم البيت على ثنائية النهي والأمر، وهي ثنائية أخلاقية يقوم عليها الدين الإسلامي. كما يتضح ذلك من خلال المبدإ الأخلاقي المشهور، (الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) وهو مبدأ يختصر التجربة الأخلاقية في الدين الإسلامي. وعلى

هذا الأساس يتم توجيه الفرد في التصور الإسلامي. وبتوفر هذا الشرط الأخلاقي يتم التصور الإسلامي. وبتحقق هذا الشرط الأخلاقي يتم إيمان الأمة مصداقا لقوله تعالى "كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعرف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله"[16]. وقد وظف الشاعر هذا المعنى لغاية درج الشعراء قبله على توظيفه من أجلها، وهي إضفاء طابع الشرعية على ممارسات السلطان في حال أمره ونهيه. والتأكيد على أن الفعلين معا لا يصدران عن الممدوح، لهوى في نفسه، وحسب رغبته، وإنما هما حق وواجب عليه أداؤه باعتباره ولي أمور المسلمين. وحق الأمر والنهي في دار الاسلام متروك عادة لأولياء الأمور، وإن كان حقا يمكن أن يمارسه أي فرد من الناحية الأخلاقية، ولكن في حدود ضيقة أما الحق المطلق في الأمر والنهي في الدولة الإسلامية فمن اختصاص السلطان وأولياء الأمر.

وفي (ب21)، يشير الشاعر إلى السعير، وهي من أسماء نار جهنم وقد ذكر اللفظان (صلى) و(سعيرا) في القرآن الكريم مرات عديدة. ومنها قوله تعالى: "ويصلى سعيرا"[17].

وفي (ب 31) ورد ذكر الصوم وليلة القدر، ومعنى الشاعر في هذا البيت مأخوذ من قوله تعالى "ليلة القدر خير من ألف شهر"[18]. فلما كانت ليلة القدر، معظمة بين الشهور، نقل الشاعر هذا المعنى، وجعل ممدوحه يفضل سائر الملوك الذين شبههم بالشهور في البيت.

وفي (ب 34) ورد في كلام الشاعر تأكيد على أن التقوى هي أعظم الزاد في الحياة. وهذا معنى أكد عليه الشعراء قديما، وهو معنى ديني تردد عبر آيات قرآنية كثيرة، وأحاديث نبوية شريفة عديدة، ومنها الآية الكريمة: "وتزودوا فإن خيّر الزاد التقوى، واتقوني يا أولي الألباب"[19].

ونستنتج من الاشارات الدينية السابقة، كون الشاعر قد حاول الاستفادة من ثقافته الدينية، وخاصة من محفوظه الديني من آيات القرآن الكريم ونصوص الحديث الشريف. بيد أننا نعتقد أن حضور هذه المعاني الدينية في ذهن الشاعر لم يكن قويا بالدرجة التي كان عليها مثلا في شعر الشعراء القدماء، كأبي تمام والمتنبي في قصائد مدحهم. ولعل مرد ذلك إلى ضحالة الرصيد الثقافي ذي الطابع الديني، عند الشاعر ابن ابراهيم وذلك على الرغم مما قيل عن الاجازات التي حصل عليها من لدن شيوخه، وبالرغم من حفظه للقرآن الكريم، على غرار أبناء عصره. بيد أننا نرجع ضحالة محفوظه الديني والثقافي عموما، لانشغاله بهوايات استغرقت شطرا واسعا من حياته، بحيث قضى شطرا طويلا من حياته سادرا في لهوه معتمدا في قرضه للشعر على موهبته وميوله المبكرة في هذا المجال، غير آخذ نفسه بالحفظ وتوسيع مجال اطلاعه، وإذا كان بعض من أرخوا لحياة ابن ابراهيم وشعره يشيرون إلى ضحالة ثقافته[20]، فإن هذا الأمر يتضح من خلال أشعاره بجلاء. ولعل هذه القصيدة مهما بدت ضمن المختارات في شعره، تعكس بعض جوانب تلك الضحالة الثقافية. وتتأكد هذه الضحالة في مستويات أخرى من معاني النص سنشير إلى بعضها فيما يلي :

2 - **المعاني التاريخية** : وهي معان مستفادة من التاريخ العام، بأحداثه ومواقفه. ومنها ما حفظه الشاعر من الكتب، وصار مكونا من مكونات ثقافته ومنها ما يتصل بتاريخ المراحل القديمة والحدثة على السواء، بيد أن الشعراء يتفاوتون في توظيف التاريخ في قصائدهم. وابن ابراهيم في قصيدته هذه لجأ إلى الامتياح من مجال التاريخ في أبيات عديدة ضمنها اشارات تاريخية مختلفة. ففي (ب13) حديث عن القبيلة العربية القديمة مضر، التي نسب الشاعر إليها صفة

الغضب الشديد، وهو يستوحي في كلامه، الروايات التاريخية، التي تصف مضر بقوة شكيمة أصحابها، وشدة إبائهم للضيم وحمايتهم للدمار، بشكل منقطع النظير، إذ كانت القبائل في شبه الجزيرة العربية تتحاشى منازعتها والدخول معها في صراعات نظرا لما اشتهرت به القبيلة المضرية من سمعة حربية واسعة الذيوع والانتشار.

وفي (ب 30) إشارة إلى مجمل التاريخ القديم، فالبحر قد عرفه الملوك منذ أزمان سحيقة، باعتبارهم كانوا يركبونه في حالات السلم والحرب، غير أن هؤلاء جميعا يعتبرون دون الممدوح عظمة ورفعة شأن.

وفي (ب 38) وردت إشارة ضمنية إلى تاريخ الدولة العلوية، وتذكير بأمجادها العريقة بصفة عامة، فالممدوح هو سليل أرومة عريقة في المجد، فهو ينحدر من ملوك أشاوس بهم قر طرف المجد.

3 - **المعاني الفلسفية** : [الحكم - الأمثال]. فقد حاول ابن ابراهيم أن يوظف بعض المعاني الفلسفية والأمثال في نصه، وإن كنا أميل الى نسبة معانيه التي من هذا القبيل الى مجال الأمثال المتداولة، وليس الى مجال الفلسفة، لأن معاني الشاعر يطغى عليها المثل والحكمة الجارية على الألسنة، أكثر من المواقف الفلسفية ذات الطابع التأملي في الوجود ومشاكله الكبرى...

ففي (ب 23) ترد عبارة (والمنى قلما وفت)، وهي عبارة حكيمة، تعرب عن عدم ثقة الشاعر في الأماني لكونه خبر الحياة وعرف تقلب الحدثان. وألفى الأماني لا تتحقق حسب إرادة الإنسان، ووفق ما يشتهيه. وهذا معنى تواتر لدى الشعراء من القديم ومن ذلك قولهم: (تجري الرياح بما لا تشتهي السفن) وهو تتمة قول الشاعر : (ما كل ما يتمنى المرء يدركه..).

وفي (ب 25) سؤال أو استفهام استنكاري يحمل نبرة تعجبية، وهو قد صيغ في عبارة تسري مسرى الحكمة، التي تختزل موقفا فلسفيا من الحياة وتجارب الإنسان فيها. فالجزر بدون مد لا يمكن أن يكون كمد بلا جزر، فهذه معادلة غير متكافئة، فالجزر بلا مد ضعف وهزال وشح مقيم والمد بلا جزر، عطاء وجود مستديم.

وفي (ب 29) وردت عبارة تجري مجرى المثل، وهو قول الشاعر: (وليس أخوقل يوازي أخا كثر)، وهي صياغة للمعنى السابق في قوله (أجزر بلامد كمد بلا جزر)، وهي عبارة تختصر تجربة الشاعر في الحياة، كما اختصرت تجارب الشعراء قبله.

وفي (ب45) وردت عبارة تسري مسرى المثل، وهي قوله: (فالكريم أخو عذر). وهي تدل على سماحة الكريم وعفوه وصفحه.

وغاية القول إن المعاني الفلسفية والحكمية عند الشاعر في هذه القصيدة لا تعكس فلسفة خاصة في الحياة، ولا نظرة متميزة للوجود وعناصره ومشكلاته، كما كنا نصادف عند كبار الشعراء، كزهير بن أبي سلمى أو أبي تمام أو المتنبي والمعري وغيرهم، من الشعراء، الذين استطاعوا أن يصوروا في أشعارهم مواقفهم من الحياة ومجريات أمورها، فضمنوا مواقفهم تلك أبياتا صارت تجري مجرى الحكمة الخالدة التي لا تبلى مع مر الأيام. وقد بلغ زهير بن أبي سلمى في الجاهليين مبلغا عظيما في هذا الشأن، وكان المتنبي أوفر حظا في المحدثين في شعر الحكمة والمثل، وجاء المعري فكاد يقصر شعره على تصوير فلسفته في الحياة.

أما شاعرنا، فإنه لم يتجاوز في هذه القصيدة حدود توظيف بعض الأمثال السائرة، وهي قليلة كما يتضح من التحليلات السابقة.

وقلة الوقفات الفلسفية عند ابن ابراهيم ترجع فيما نعتقد إلى ضحالة ثقافته من جهة. ولطغيان طابع اللهو على شخصيته، وهو طابع يتنافى مع طابع التأمل العميق، والرزانة في السلوك، وأخذ الحياة مأخذ الجد، وهي صفات إذا توفرت في المرء تولد لديه نزوع فلسفي في فهم الحياة وتحليل حوادثها.

بالاضافة إلى المعاني الفلسفية والحكمة في النص نلمح أيضا تناصا للشاعر مع الشعر العربي ويظهر هذا التناص الشعري عبر صور متعددة منها الاقتباس والتضمين والاختزال، أو التكثيف أو التمطيط.. وفيما يلي ملاحظة لبعض هذه الجوانب.

4 - المعاني الشعرية : لاشك في أن أي شاعر، لابد أن يمتح من تجربة الشعراء السابقين عليه، سواء على مستوى المضامين أو على مستوى الصياغة. أو على المستويين معا. إلا أن الشعراء ينقسمون بحسب قدرتهم على هضم تجارب سابقيهم وتمثلها، ثم الصدور عنها في شعرهم، دون أن يسلبهم ذلك التأثر بالغير مقوماتهم الشعرية الخاصة، أو يطغى على ذواتهم. والشاعر الحق، من استطاع أن يستوعب تجربة الأغيار من الشعراء، بدون أن يكون شعره مجرد صدى لأصواتهم مضمونا وصياغة. فإلى أي حد توفق شاعرنا ابن ابراهيم في توظيف التراث الشعري الذي تناص معه في هذه القصيدة، وإلى أي حد حافظ على هويته الشعرية وذاته الشعرية الخاصة؟ سنجيب عن هذا الاستفسار بالاشارة إلى بعض النواحي التي يظهر فيها تناص الشاعر مع غيره من الشعراء مضمونا وصياغة.

في (ب 6) ترد صورة تشبيه الممدوح بالبحر، وإن كان التشبيه قد وظف على سبيل التشبيه المقلوب، فإن هذه الصورة قديمة وشائعة في التراث الشعري العربي. وقد بلغت من الذيوع والانتشار أنه لا يخلو منها ديوان شعري عربي، خاصة في قصائد المدح، ومن العسير تحديد شاعر بعينه وقع تناص الشاعر معه على هذا المستوى، لأن المعنى هنا متداول، ويصعب نسبه إلى أحد الشعراء دون الآخر، وهو من قبل المعاني الشائعة والمشتركة التي لا تكون فيها سرقة لكونه يجري على الألسنة ولا يختص به أحد عن الباقي.

في (ب 9) ورد الحديث عن جبين الممدوح، ووصفه بالوضاءة، و "الاشعاع" وهذا المعنى، قديم في الشعر المدحي العربي، وقد تداوله الشعراء منذ القديم، فتحدثوا عن بهاء طلعة الممدوح، وغرة جبينه، وانبلاج الصبح في جبينه، وما أشبه ذلك من المعاني التي لا تخلو منها قصائد المديح بصفة عامة.

في (ب 15) ورد مدح السلطان، بكونه الآمر الناهي، وهذا معنى متداول لدى شعراء المدح منذ القدم، بيد أننا ننوه هنا بطريقة توظيف ابن ابراهيم لهذه الصورة القديمة، داخل سياق فيه نوع من التشبيه القائم على حالتين من المقابلة. حال البحر وحال الممدوح، ومثل هذا التوظيف قد منح لهذا المعنى في البيت، على قدمه وتوارده على ألسنة الشعراء، دلالة جديدة، أو متجددة بفضل تجدد السياق الذي استعمل فيه عند الشاعر.

في (ب 27) شبه الممدوح، ببحر من الجود والتقى والبر، وهذه صورة أيضا يصدق عليها ما قلناه عن الصورة الواردة في (ب6). فهذا معنى شعري بلغ من حيث استعمال الشعراء وتداولهم حد الاستنفاذ.

في (ب 31) مقابلة لطيفة بين الممدوح وغيره من الملوك، تذكرنا بتلك المقابلة التي جاءت في شعر النابغة الذبياني حيث قال مادحا أحد الملوك :

كأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

وفي (ب32) تذكير بقوة الممدوح، وهيبته، ووصف الممدوح بكونه مهابا، معنى شعري درج الشعراء على استعماله منذ القديم، فهذا أبو الطيب المتنبي يقول لسيف الدولة من بيت :

"واصطنعت لك المهابة ما لا تصنع البهم"

وفي (ب33) مدح الشاعر الممدوح، بكرم المحتد، وشرف الأرومة، وعراقة النسب، وتلك معان شعرية متداولة عند الشعراء، ولم يزد الشاعر على أن أخذها عنهم. وممن ركز على هذا المعنى في مدح الملوك شعراء الأحزاب السياسية، مثل قيس الرقيات لسان الزبيريين، والكميت العلوي لسان الشيعة ومروان بن أبي حفصة شاعر العباسيين، ومن فاقوهم من الشعراء الذين أوقدوا الصراع السياسي وساهموا في إذكاء نيرانه وتأريثها بين الطوائف المناوئة للحكم والطائفة الحاكمة.

في (ب39) مبالغة وهي مسألة بيانية جرى الشعراء عليها، في قصائد المدح، وتفاوتت حظوظهم منها، كالمتنبي في مدح سيف الدولة، وأبي تمام في مدح المعتصم، وابن هاني في مدح ملوك الأندلس. هذا إذا نحينا جانبا المبالغات التي ارتكبها شعراء قدماء أمثال النابغة الذبياني ومن حذا حذوه من شعراء المدح القدماء.

وفي (ب42) يعبر الشاعر عن تعويض قوة القلم عنده، وغزارة الشعر، عن ضعفه وقعوده عن الحروب وتجنبه ميادين القتال. وهذا المعنى رائج لدى الشعراء العزل الذين لم يجمعوا الشاعرية إلى الفروسية، فاعتزلوا ساحة الوغى واكتفوا بالبلاء الشعري عن مقارعة السنان بالسنان، في المعارك. وقد شاع هذا المعنى في شعر حسان بن ثابت، وعلى هذا النهج سار ابن ابراهيم، الذي كان حريصا على الحياة دائب اللهو والعبث مستمرئا لذائذ العيش، ضانا بنفسه على الموت، ولو كان شريفا في غمار الحرب.

في (ب 43) يمثل الشاعر قصيدته بزفرة ينفثها من نفسه الشاعرة، وصدره الملتهب انفعالا، وهذا معنى لاكه الشعراء طويلا قبل ابن ابراهيم وفي كافة عصور الأدب العربي، ولأبي تمام والمتنبي فرائد في وصف قصائدهم بالزفرات والنفثات التي يطلقها الصدور، ومن ذلك مثلا قول المتنبي لسيف الدولة في آخر قصيدة يعاتبه :

هــذا عتابـك إلا أنــه مقــة قــد ضُمِّـن الـدُّرَّ إلاَّ أنــه كَلِـمُ

في (ب44) تشبيه للقصيدة بالغادة الحسناء تسير على عجل، وقد شاب وجنتيها احمرار من أثر الحياء والخفر وهذا معنى تداوله الشعراء قديما.

تلك هي بصورة عامة أهم أو أبرز المعاني الشعرية التي تضمنها نص ابن ابراهيم، وهي ليست معان كثيرة، ولا فريدة، وإنما هي من قبيل المعاني التي تصل حدا كبيرا من الذيوع والانتشار، بحيث لم يعد يختص بها شاعر دون آخر.

إن البنية الثقافية للنص، وحركة التناص القائمة على تقاطع مختلف النصوص الثقافية داخله، بنية تشكو من ضعف الرصيد الثقافي والشعري للشاعر.

بعد عرضنا لنواحي المضمون الفكري والثقافي، من خلال دراسة ملامح الصورة الفنية والصورة الثقافية المرجعية، نود الآن مقاربة جانب آخر من هذا التحليل، وهو جانب موسيقي القصيدة وإوالياتها الايقاعية.

موسيقى القصيدة وإوالياتها الايقاعية: البنية الايقاعية[21]

إن ما يميز الشعر عن النثر، مقومان أساسيان هما: الانزياح L'ecarté والإيقاع le rythme[22]. أما الانزياح فقد وقفنا على صور منه، عندما تناولنا الصور الفنية في النص من تشبيه واستعارة وكناية.

وأما العنصر الايقاعي في القصيدة، فهو موضوع حديثنا في هذا القسم من التحليل.

إن النقاد القدماء فطنوا إلى تميز الشعر عن النثر، بتوفر الأول على المقوم الايقاعي[23] المرتبط عندهم بالوزن العروضي وطاقاته الموسيقية التي توفرها التفيعلة وبنية القافية وتردد الروي على طول القصيدة.

في إطار تحليلنا للبنية الايقاعية في القصيدة نود التمييز بين نمطين من الايقاع كلاهما يشكل مقوما مهما في موسيقى النص. وهما : الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، وكلاهما يقوم على معطيات داخل القصيدة كما سيتضح من سياق التحليل التالي :

الايقاع الخارجي :

وهو المؤطر لموسيقى النص، باعتباره، إيقاعا منتظما، يلف النص بدثار موسيقي، يقوم على عناصر أبرزها :

الوزن: وهو هنا بحر الطويل. وتفاعيله أو أجزاؤه: (فعولن مفاعيل فعولن مفاعيلن) مرتين.

والبحر الطويل من بحور الشعر طويلة النفس، نظرا لتفاعيله الثمان من جهة، ونظرا لتوفره على مدود كثيرة(عو، فا، عيـ) تتكرر في البيت الواحد مرات عديدة، خالقة بذلك جوا من الموسيقى المنسابة في النص.

كما أن النظم في البحر الطويل ينم من المنظور النقدي القديم على قوة الشاعر في النظم وركوبه المركب الوعر فيه.

أما قافية القصيدة فهي تحمل عنصر الروى، وعليه تبنى القصيدة برمتها. والروى هنا هو الراء، وهو يحتل موقعا متميزا داخل بنية القافية. وفيما يلي نظرة موجزة عن بنية القافية في القصيدة ووظيفية مواقع عناصر القافية داخل النسق الايقاعي، للقصيدة :

فالقافية التي تبدأ عند أول ساكن قبل الروى إلى آخر ساكن بعده، هي في هذه القصيدة جاءت على هذه الصورة :

في البـــــ/ ــرري ==== س م س.

حدود القافية

الراء المكسورة في الروى – ر – وكسرتها مشبعة، فتنتج عنها ياء، وهو حرف للاشباع وهو صلة.

هذا من حيث بنية القافية ومواقع الحروف المشكلة لها، أما من الناحية الايقاعية فالراء الأولى الساكنة تحبس الايقاع للحظة وجيزة جدا ثم ينفتح

الصوت بعد شدة التضعيف على فضاء إيقاعي فسيح تمتد فيه حركة الكسرة في صورة اليـاء التي هي كسـرة طويلة. وصـوت الكسـرة الطويل هذا يخلق رنينا موسيقيا رقيقا وهابط النغمة وحاد الرنين.

وتتكرر هذه العملية الإيقاعية في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة ولعل من نافلة القول التذكير هنا بدور القافية في خلق جزء من إيقاع الشعر. وهذا ليس وقفا على الشعر العربي، بقدر ما هو ظاهرة معروفة في الشعر العالمي. وهذا ما حدا الدارسين على دراستها، بل إنهم فضلا عن دراستها كمقوم إيقاعي شكلي لا يستنكف بعضهم من دراستها في علاقتها بالمضمون، فياكبسون يرى أن الحديث عن القافية كعنصر صوتي لا يكفي، لكونها عنصرا دلاليا أيضا، لأنها ذات علاقة بالضرورة بالدلالة المعنوية للنص[24].

ومن هذا المنطلق، لإيجاد علاقة بين القافية في قصيدة ابن ابراهيم، وبين المضمون العام لهذه القصيدة؛ نقدم الاحتمال التالي :

إن القافية هنا هي من المتواتر، لأنها يفصل فيها بين الروى وانقضاء الوزن حرف واحد، ومن هذا المنظور، فالتواتر الملحوظ إيقاعيا، قد يرتبط بما أشرنا إليه في أكثر من موطن، من كون الشاعر مسرعا في نظم قصيدته، سريع التنقل بين أوصاف الممدوح وشيمه. ولعل هذه الحركية الملحوظة على مستوى التفكير، والتصوير، قد انعكست أيضا على مستوى الإيقاع فجاءت قافية القصيدة على هذا النمط من التواتر.

وعندما أقدم بعض الدارسين على دراسة القافية في بعض القصائد الشعرية، انتهى إلى أن القيمة الدلالية لهذا العنصر الصوتي لا يمكن أن تجسد بأي حال من الأحوال[25].

إن عنصري الوزن والقافية، يؤطران القصيدة بإطار موسيقي يقوم على إيقاع انتظامي عام، ينتهي في حركة تردده بصفة متقاربة إلى إشاعة نوع من الايقاع الرتيب داخل القصيدة.

غير أن هذه الأخيرة تتوفر على عناصر إيقاعية أخرى، هي التي تنتشل القصيدة من وهدة الايقاع الرتيب، إلى إيقاع الحركية المتوترة والمتلونة بطريقة ملحوظة. وهذه العناصر الأخرى هي ما يدخل عادة تحت عنوان :

- **الايقاع الداخلي** : وعناصره جزء هام من إيقاع القصيدة، كما أنه يتسم بالتداخل. وأساس الإيقاع الداخلي الانسجام الصوتي وهو انسجام لا يحصل في لغة دون أخرى، بل إنه ملك مشاع لجميع اللغات بدرجات متفاوتة، وقد تتوفر لغة واحدة على أنظمة متعددة من هذا الانسجام، حسب الطاقات الصوتية التي توفرها حروف كل لغة للناطقين بها[26].

وسنعمد فيما يلي إلى ضبط بعض العناصر الصوتية التي تساهم في تشكيل الايقاع الداخلي للأبيات، علما بأن هذه العناصر منها ما هو ظاهر، ومنها ما هو خفي ودقيق، لا يلحظ سوى أثره الايقاعي فقط.

ومن ثم فالعناصر التي سنوردها هنا، هي عناصر وظيفية (Fonctionnels) في إيقاع القصيدة الداخلي. وهذا يعني أننا سنلجأ للحديث عن عناصر إيقاعية، قد لا يعدها النظر العادي داخلة في نطاق الأدوات الايقاعية، بيد أنه عند النظر إليها من زاوية وظيفتها نجد لها دورا في تشكيل هذا الايقاع بشكل من الأشكال.

النبر : اهتم الدارسون المحدثون بهذا العنصر الصوتي، واستنتجوا أن هناك لغات تتوفر على النبر، وأخرى تفتقر إليه.

ومن الملحوظ أن اللغات ذات النبر أو المنبورة، تختلف من حيث توفر سائر جذورها الصوتية على هذه الظاهرة، أو تحققه، في بعض دون الآخر.

والنبر ظاهرة صوتية أساسية يقوم التقطيع على أساسها في اللغات المنبورة[27]. وذلك بعد التقطيع على أساس الصوت المفرد. وقد يقوم التقطيع في بعض اللغات على أساس المجموعة النبرية (Le groupe accentuel)[28].

ينقسم النبر في عمومه إلى نبر لغوي وآخر شعري، ويخضع النبر الأول لعدة تقسيمات لدى علماء الصوت أهمها: النبر الثابت والنبر المتحول، والأول يتسم بوقوعه دائما في نفس الحيز من الجملة أو الكلمة. ففي اللغة الفرنسية مثلا يقع النبر على المقطع الأخير دائما[29]. أما الصنف الثاني، المتحول فهو يقع في مواقع متعددة، تختلف بحسب اختلاف المحيط الصوتي الذي يكتنف هذا الصنف من النبر، وهو لا يخضع لأي قاعدة، ولا يكاد ينضبط لقانون دقيق، اللهم إلا ما كان من قانونين عامين هما اللذان تحدد النبر المتحول بموجبهما وهما :

- حدود الوحدة النبرية ،(les limites de l'unité accentuelle).
- البنية الصوتية لهذه الأخيرة[30].

وإلى جانب هذين النمطين من النبر الثابت والمتحول نجد نبرا لا هو بهذا ولا بذاك، وإنما هو يثبت أحيانا ويتحول أخرى، ونظرا لطبيعته تلك، وصف في الدرس الصوتي، بكونه نبرا غير محدود الحرية، باعتبار أنه حر ومتحول ولا يقر له قرار. ولكنه ينضبط أحيانا لمعيار معين، ويتكرر وفقا لهذا المعيار بما يضفي عليه الثبات لماما[31].

هذا فيما يتعلق بالنبر اللغوي، أما النمط الثاني، فهو النبر الشعري، وقد يعتبر البعض حديثنا عن النبر اللغوي زائدا، بيد أننا نشير منذ الآن، إلى أن تحديد النبر اللغوي ضروري وأساسي، قبل الحديث عن النبر الشعري، وذلك نظرا لتكامل النبرين معا من أجل تشكيل البنية الموسيقية والايقاعية الداخلية للنص الشعري. أما النبر اللغوي، فهو ضبط لطاقات إيقاع اللغة من حيث هي معطى طبيعي، قبل تدخل تقنيات البيان والعروض والوزن، لبلورة نبر آخر هو النبر الشعري، وعلى هذا الأساس من التمييز بين النبرين يمكن تسمية الأول بالنبر الطبيعي، والثاني بالنبر الشعري / ا الاصطناعي.

أما النبر الشعري، فهو تحديد محطات صوتية، يتكاثف فيها الإيقاع متوزعا على الفضاء الموسيقي في النص. ويذهب الدكتور كمال أبو ديب إلى تحديد مجالات النبر الشعري في البنية الايقاعية العربية، مستعينا في ذلك، إن لم نقل معتمدا اعتمادا كليا في ذلك، على دراسة قوالب التفعيلة العربية العروضية، دراسة إيقاعية تحاول حصر مواقع النبر اللغوي/ والنبر الشعري في كل مركب تفعيلي، عروضي على حدة[32].

وقصيدة ابن ابراهيم، تعج بأنواع النبر السابقة، وإذا ركزنا على النبر الشعري دون اللغوي، فإننا نستطيع أن نقول بأن النص يحتوي على محطات نبرية كثيرة، يتصاعد فيها الايقاع داخل البيت على مستوى تفعيلات متعددة، بل على مستوى مقاطع، هي وحدات نبرية على أساسها ينتظم النبرالشعري في إطار متوالية متوثبة من هذا النبر. ويمكن إعطاء مثال هذه الصورة من التوزع النبري في النص، من خلال التحليل النبري للأبيات الأولى(ب 1–5) مثلا، حيث تتردد

محطات النبر الشعري وفق نظام ليس ثابتا، ولكنه يتسجيب في صورته العامة للنظام النبري الذي توفره البنية الموسيقية والايقاعية للبحر الطويل.

إلى جانب النبر، يقوم الايقاع الداخلي للقصيدة على ظاهرة أخرى وهي:

التوالي المقطعي: قد يبدو هذا العنوان غريبا، بيد أننا نرتئي الاشارة إليه، لسبب أساسي مفاده أن ظاهرة توالي مقاطع مستقلة داخل القصيدة، يشكل ظاهرة بارزة، لا على مستوى الشكل فحسب، وإنما على مستوى الايقاع أيضا. فالنص هو في كليته عموما توال للمقاطع عبر السلسلة الكلامية أو الجملية. بيد أن توالي المقاطع القصيرة والمتنقلة يساهم في تشكيل إيقاع متميز، يلون الايقاع الانتظامي العام.

ومن مواطن هذا التوالي المقطعي لمقاطع مستقلة ما نلمحه في الأبيات التالية على سبيل المثال :

(ب 1) : ما / منك/ مني / قد / على / .

(ب 2) : لقد / إذ / من / على /.

(ب3) : بلى / هي / بي / قد / فم / .

فهذه صورة عن هذا المقوم الايقاعي، وهو يتواتر في أبيات متقاربة نوردها هنا قرينة على غيرها.

أما الدلالة المستخلصة من هذا التوزيع المقطعي، فتتمثل في توزيع بعض اللحظات الموسيقية في النص، إلى محطات نغمية، تنساب وفق نوع من الاهتزاز وضرب من التوتر، تتعاقب فيه لحظات الاضطراب والتوتر والارتخاء والهدوء، ومهما وصفنا على مستوى التحليل المكتوب دور هذا التوالي المقطعي، في

تلوين الايقاع العام الانتظامي للنص، فإننا لا نصل إلى تجسيد ذلك الدور كما هو متحقق على مستوى الانشاد والأداء المادي لأصوات النص ومقاماته النغمية.

ظاهرة أخرى تساهم في تشكيل البنية الايقاعية للنص، وتشكل ملمحا من ملامح إيقاعه الداخلي، وهي :

رد الصدر على العجز: وهذه ظاهرة نظر إليها الدارسون القدماء نظرة خاصة، إذ اعتبروها لصيقة بالمستوى البياني للنص، من حيث هي مقوم من مقومات البلاغة في الخطاب الشعري[33]. بيد أننا سندرجها ضمن مقومات الايقاع الداخلي للنص، وذلك لكونها مكونا صوتيا له دور إيقاعي واضح، في تلوين موسيقى النص، ويمكن أن نعاين نماذج لهذه الظاهرة في قصيدة ابن ابراهيم. وقبل الاشارة لبعض مواطنها في النص، نشير إلى رد الصدر على العجز. ويفهم من مصطلحي الصدر والعجز؛ ترديد لعناصر الشطر الأول من البيت، في الشطر الثاني، إما ترديدا تاما، أو جزئيا. أما المواطن التي جاء فيها هذا الملمح الإيقاعي، فمنها على سبيل التمثيل وليس الحصر :

(ب22) (سأسكب دمعي على صدري) ترددت عناصر هذا الشطر في الشطر الثاني وهي (وليس بكاف سكب دمعي على صدري...).

(ب 26) (لكم بحر ..) وهنا رد جزئي فقط.

(ب 41).

أما الدلالة التي يمكن استخلاصها من هذا النوع من الاستعمال للكلمات داخل البيت، هو استغلال الشاعر للطاقة التعبيرية والصوتية لهذه الظاهرة البديعية. ويتم استغلالها على مستويين:

1 – مستوى تعبيري بياني: ذلك أن رجوع الشاعر في عجز البيت إلى ما أثبته في صدره ليس رجوعا مجانيا، بقدر ما هو يعبر عن موقف تعبيري ذي دلالة تعظيمية وتنويهية لما جاء في الصدر، أو ذي دلالة تحقيرية لما جاء في الصدر. وكلتا الدلالتين تختلف بحسب اختلاف السياق العام لمعنى الأبيات السابقة واللاحقة في القصيدة. أو بالنسبة لغرضها بصورة إجمالية.

2– أما المستوى الثاني، فهو إيقاعي : ويقوم على استكناه البعد الإيقاعي لهذه الظاهرة البديعية، فهي ترتبط بموسيقى النص من وجوه متعددة، إذ تقوم على ترديد صوتي على أساس مقطعي، سيتحول فيه السياق الصوتي والايقاعي إلى سلسلة من الذبذبات المتكررة وذات الكثافة الايقاعية المتماثلة.

أما على مستوى البيت، فإن هذه الظاهرة تجعل إيقاع الشطر الأول (الصدر) مجانسا لإيقاع الشطر الثاني (العجز)، وذلك أن هذه الظاهرة المشار إليها – أي رد الصدر على العجز – تشطر البيت كوحدة إيقاعية إلى لحظتين لكل منها زمنها الايقاعي، المتصل بالزمن الايقاعي للأخرى والمجانس له أيضا من زاويتين.

أ – زاوية الإيقاع المقطعي المتكرر بنفس الصفة، وعلى نفس الوتيرة، وفي كلا الشطرين.

ب – ومن زاوية البؤر النبرية المترددة في السلسلة الايقاعية العامة للبيت.

التنوين : لهذه العلامة الإعرابية طاقات نغمية، قوية تلون موسيقى النص، خالقة بذلك إيقاعا جزئيا داخل الايقاع الانتظامي الخارجي للقصيدة. وعلى هذا الأساس نعد التنوين مساهما في تشكيل الايقاع الداخلي للقصيدة.

نعثر على هذه الظاهرة في كثير من أبيات القصيدة، نشير منها على سبيل المثال إلى :(ب1). يشمل تنوينين:

(ب 1) يشمل تنوينين : عـا– ر .

(ب 2) ويشمل تنوينين أيضا: زا، ر .

(ب 19) ويشمل // // // : را، ما.

(ب 32) ويشمل // // // : با، يا.

(ب 40) ويشمل // // // : ص، ر .

وهكذا تتوزع هذه الظاهرة على أبيات القصيدة مشكلة طاقة رنينية لا يستهان بها في الإيقاع الداخلي للقصيدة، إذ إن التنوين طاقة إيقاعية تتميز بتكثيف الايقاع في بؤرة يختنق فيها الايقاع، برهة من الزمن، لا تتعدى عشر الثانية، لينفتح بعد ذلك على رنين، قد يستمر ثواني معدودات. وهذا الرنين، هو بقايا الصدى الايقاعي للمد الذي يقطع قبل أن تستنفذ طاقته الايقاعية مسافته أو زمنه الصوتي اللازم. وهو زمن يعادل في الشعر زمن النفس الإنشادي أحيانا، خاصة إذا جاء في آخر الشطر، أما في حشو البيت، فإن هذا الرنين يتقلص إذ يحتوي الصوت الذي يأتي بعد التنوين مباشرة في السلسلة الصوتية.

ونلاحظ على ظاهرة التنوين في النص المدروس ملاحظتين:

الأولى : وهي أن القصيدة تتوفر على محطات إيقاعية يخلقها التنوين، وإن لم يكن هذا الأخير مطردا بشكل كبير في سائر أبيات النص.

ولعل قلة التنوين في النص، راجعةإلى أن القصيدة تنساب في إيقاع متواتر مستمر الحركة، لا يقبل التنوين، لأنه حصر لحركة الإيقاع المنساب ولو أنه حصر مؤقت.

الثانية : وهي أن التنوين على قلته يساهم في تكوين موسيقى النص، وفيما يلي تحليل أدق لمساهمته تلك.

فالتنوين يتضمن من حيث هو زمن إيقاعي لحظتين: الأولى وهي التي ينحبس فيها الصوت، والثانية هي التي ينطلق فيها من عقاله، مخلفا رنينا.

وبهذه الصفة يشطر التنوين إيقاع البيت وموسيقاه إلى لحظتين : لحظة من قبل التنوين، ولحظة ما بعد التنوين. وتهمنا اللحظة الثانية، أي ما بعد التنوين، لأنها تكون لحظة محملة لا بإيقاعها فحسب، وإنما تضيف إلى إيقاعها الخاص، بقايا إيقاع اللحظة السالفة، لهذه الأخيرة التي تكثفت طاقتها النغمية في نقطة انحباس الصوت، ثم صارت مدغمة في اللحظة الثانية بعد الانفراج وانسياب الصوت مرة أخرى. ولا يخفى ما لتكرار هذه الظاهرة في النص من دور ملحوظ في تلوين إيقاع القصيدة وموسيقاها الخارجية والداخلية.

الجناس : درس النقاد ومصنفو البلاغة العربية ظاهرة الجناس وألحقوها بالمحسنات الشعرية، ورصفوها ضمن مباحث البديع. بيد أن هؤلاء لم يفطنوا إلى دورها الايقاعي في تلوين موسيقى الشعر. وظاهرة الجناس عبارة عن تكرار صوتي يظهر على مستويين: تام، وهو ما يدعونه جناسا تاما، وجزئي، وهو ما يدعونه بالجناس البعضي أو الجزئي.

ونحن إذ نؤكد هنا على أهمية هذا العنصر في دراسة إيقاع القصيدة، فإننا نميز بين عدة أنواع من التكرار الصوتي داخل النص: فهناك تكرار الحرف وتكرار المقطع وهما داخلان في الجناس الجزئي أو البعضي، وتكرار الكلمة، وهو يدخل في باب الجناس التام، هذا مع العلم أننا لا نأخذ بعين الاعتبار هنا سوى الجناس اللفظي القائم على تماثل صوتي كلي أو جزئي، فقط وفق مبدإ التناسب.

ومن مظاهر هذا التكرار الصوتي في القصيدة ما نصادفه في الأبيات التالية مثلا :

(ب 1) تكرار مقطعي (خضو) مرتين. وتكرار الحرف "ر" أربع مرات، وتكرار الحركة " كسرة" مرتين.

(ب 2) تكرار الكلمة " بحر" مرتين. وتكرار الحركة "الكسرة" مرتين.

(ب 3) تكرار مقطعي (ما – عا – ها) ثلاث مرات.

(ب 23) تكرار حركة الكسرة (10 مرات)

(ب 25) تكرار حركة الكسرة (10 مرات).

(ب29) تكرار حركة الفتحة (8 مرات).

ويشيع التكرار الصوتي في مواطن أخرى كثيرة من النص، غير ما ذكرنا أعلاه.

وتكرار صوت معين أو حركة بعينها داخل البيت الشعري، يمنح لهذا الأخير نسقا إيقاعيا داخليا خاصا به، كبيت وكوحدة إيقاعية. ومن شأن توالي حركة واحدة مثلا – أو مقطع أو كلمة– داخل البيت أن يلونه بحيث يخلق في جوه نوعا من الرتابة الايقاعية الناجمة عن تكرار ذلك العنصر الصوتي مرات عديدة. وسنحاول فيما يلي تحليل هذا التلون الايقاعي الذي يخلقه التكرار لعنصر ما داخل السياق الايقاعي العام لبيت من أبيات القصيدة.

فإذا كان النسق الايقاعي العام في بيت ما يسير في خط من النغم الذي تتدرج فيها المقامات الصوتية كما يلي مثلا:

أ آ ئي أني أو أو // أ آ ئي أئي أو أو

فإن انسياب حركة بعينها كالكسرة مثلا، قد يؤثر في إيقاع البيت بدفعه أو الانحراف به قليلا بحيث تطغى عليه نغمة الكسرة، وقد يواكب الايقاع العام للبيت خط إيقاعي رفيع على شكل إيقاع ثانوي تخلقه الكسرة في شكل إ أ ي إ ي إ... يخترق الايقاع العام.

التتميم : وهو من نعوت الشعر في المنظور النقدي القديم، ونلاحظ أن لهذه الظاهرة دورها الايقاعي المتميز الذي سنحاول إلقاء بعض الضوء عليه.

فالتتميم هو أن يجعل الشاعر المعنى مقسما بين بيتين أو عدة أبيات، في القصيدة وهو عيب كما أشرنا سابقا. بيد أنه من الزاوية الإيقاعية، يعتبر مؤشرا خارجيا على اندفاع الشعور وتدقيق خيط الانفعال، الذي ينظم النص واصلا بين مقاطعه وأبياته في تلاحق مشبوب وتوتر يقوم على الاندفاع.

فقد وقع التتميم في أبيات كثيرة من القصيدة المدروسة نكتفي بالاشارة إلى ما حصل منه في (ب12 و ب13) وفي الأبيات (24، 25، 26، 27، 28، 29) وفي (ب 30 و ب31) إلى غيرها من الأبيات التي تعكس ظاهرة التتميم بوضوح كبير.

أما دور التتميم في إيقاع البيت والقصيدة ، فيتمثل في كون التتميم مقوما مركزيا في موسيقى النص عموما وآلية بارزة الدور في تشكيل الايقاع الداخلي للقصيدة على وجه الخصوص.

فالتتميم يسمح بوصل إيقاع البيت المفرد بإيقاع البيت اللاحق به، وتتم عملية الوصل عبر محطة القافية التي تصبح في حالة التتميم، مركزا إيقاعيا، بدل

أن تكون محطة استرخاء أوهبوط النغم، كما هو الحال في البيت المستقل بوحدته الايقاعية في المنظور التقليدي، فعند القافية ينتهي إيقاع البيت وموسيقاه في المنظور القديم الذي يعتبر الحد الذي تنتهي عنده القافية هو الساكن الأخير في البيت أي نقطة انتهاء الوزن. إلا أن وجود التتميم في البيت يحول القافية من نقطة لانقضاء الوزن، إلى بؤرة توتر إيقاعي قوي، يسمح بالوثوب من إيقاع البيت الأول إلى إيقاع البيت الموالي له، عبر عملية تجاوز نغمية تقوم على أساس اندفاعي، يطابق حركة الاندفاع النفسي على مستوى تجربة الشاعر الوجدانية. وهذا الاندفاع لا ينقطع تياره إلا عند قافية البيت الثاني إذا وقف إيقاع البيتين عندها في حالة انتهاء عملية التتميم. أما إذا استمرت عبر أبيات أخرى كما هو الحال في الأبيات (24 إلى 29) في القصيدة، فإن عملية الاندفاع الايقاعي تستمر في الاسترسال عبر اندفاع وتوتر جديدين عند قافية كل بيت إلى أن تنتهي المسافة التي استغرقها التتميم في أبيات النص.

هكذا فإن للتتميم كما رأينا دورا لا يجحد في تلوين موسيقى النص، ونقلها عبر مستويات من القوة والخفوت الايقاعيين، حسب استمرار التتميم خلال أبيات عدة، أو انحصاره في مسافة شعرية قصيرة كالبيتين فقط مثلا.

المد: وهو ظاهرة صوتية تقوم في اللغة العربية، على تطويل الحركة القصيرة بقلبها حركة طويلة. وذلك بإضافة أحد حروف اللين الألف والواو والياء.

ونحن نعتبر المد هنا طاقة إيقاعية قوية تمد البيت بفضاءات إيقاعية تساهم في تلوين الفضاء الايقاعي العام للأبيات ثم للقصيدة ككل.

وقد شملت القصيدة كثيرا من المدود نشير إلى بعضها في مستهل تحليل الدور الايقاعي لهذه الظاهرة في القصيدة.

في (ب 1) ضو – / الواد، مرتين.

(ب 3) ما – عا – ها – / الألف ثلاث مرات.

(ب4) في – ری / الياء مرتين.

(ب 9) ما – زا – وى / الألف ثلاث مرات.

(ب 14) سا – حا – / الألف مرتين.

وقد ترددت هذه الظاهرة في أبيات أخرى منها (ب 16، ب 18 ، ب 21، ب22،...) وغيرها.

ونود الاشارة هنا إلى أن المد كطاقة إيقاعية يحتل موقعا متميزا في موسيقى القصيدة. ذلك أنه يدفع بالنسق الايقاعي إلى أقصى حدوده الصوتية، من أجل استنفاذ الفضاءات الايقاعية لموسيقى النص.

وعلى هذا الأساس تكون الأبيات التي تنطوي على مدود كثيرة، مستغرقة زمنيا لوقت أطول من غيرها عند الانشاد. ومن ثم يجوز القول إن المدود تمطيط لموسيقى القصيدة، بخلق فضاءات إيقاعية لا تلون الايقا ع العام – كما هو الشأن بالنسبة للظواهر الصوتية التي أشرنا إليها سابقا – قدر ما تمططه وتزيد من مساحته إذا جاز التعبير. وهي لا تلون الايقا ع العام، لكونها ترتبط بحركة تكون قبلها، وتصير هي – أي المدود– عبارة عن تطويل لتلك الحركة، أو ترفد زمنها الايقاعي القصير بزمن إيقاعي أطول، يوفره المد الصوتي عادة.

على العموم، لا نملك في نهاية تحليلنا للبنية الايقاعية، للقصيدة، أو لبعض جوانب هذه البنية، إلا أن نقرر، أنها إيقا ع خارجي عام ينتظم التجربة الشعرية ككل، وإيقا ع داخلي ينتظم جزئيا هذه التجربة ويساهم في تلوين الايقا ع العام.

ويقوم هذا التلوين الايقاعي كما رأينا على حركات نغمية تشتد وترتخي، وتعلو وتهبط، وتتأرجح بين الاندفاع الحثيث والبطء، والتوتر والانطلاق. موازية لحركة انفعال الشاعر، وعاكسة في حركاتها المتفاوتة تموجات الشعور النفسي لديه ، مما يدعونا إلى الاقرار بوجود نوع من التواشج الدقيق بين إيقاع نفس الشاعرالداخلية وبين إيقاع قصيدته.

فترابط الايقاع في القصيدة عبر المحطات الايقاعية التي رأيناها سابقا، يسير موازيا لترابط موضوعات القصيدة، وهذا أمر أكدنا عليه مرات عديدة في سياق التحليل، إذ قلنا بأن القصيدة تمثل نموذجا شعريا وغرضا تقليديا هو المدح. ولقد لاحظنا في التحليلات السابقة، أن سائر العناصر المشكلة للقصيدة هيكلا ومعنى وإيقاعا، تؤكد هويتها السابقة(أي هوية القصيدة من حيث هي منتمية لغرض المدح).

وقد حرصنا في سائر مراحل التحليل السابقة، على ربط كل جزئية من جسد النص، بدلالته العامة، التي هي دلالة وظيفية، لا تعطى لنا من أول وهلة، وإنما هي دلالة تتشكل مع التحليل، بحيث يكون التحليل برمته، بناء لها، وتشييدا بصفة تدريجية لمستوياتها عبر قراءة وتقبل تداوليين.

هكذا نكون قد أتينا على تقديم تحليل لقصيدة الشاعر المغربي محمد بن ابراهيم المراكشي. وقد سعينا خلال الخطوات السابقة إلى عرض مختلف مستويات التجرُبة الفنية في قصيدة الشاعر، محاولين التركيز على المستويات الهيكلية واللغوية والمدحية والبيانية والايقاعية. كما أننا حاولنا أن ننظر إلى هذه المستويات في إطار تفاعلها، لا نظرة ذرية، وإنما نظرة كلية تفهم الجزء في ضوء

الكل الوظيفي الذي ينتمي إليه وهو قصيدة الشاعر. وذلك عملا بمقتضيات تصور سيميائي تداولي لبنية النص وآفاقه الثقافية التي تؤطرها عوامل كيان ثقافي وفكري في مرحلة محددة من تاريخ الشعر المغربي الحديث.

هوامش وإحالات

1) R.Jakobson-Essai de liguistique general - 1/210.

2) السميوطيقا دراسة علمية تتخذ الاشارات والنصوص موضوعا لها.

3) شاعر الحمراء في الغربال – أحمد الشرقاوي اقبال. ص155.

4) المصدر نفسه. ص 156 – 157.

5) حول مبدأ التداعي أنظر تحليل الخطاب الشعري: د. محمد مفتاح : ص 57 – 60.

6) حول مبدأ التراكم أنظر: نفسه : ص 60–61.

7) حول مبدأ الترابط انظر: نفسه: ص 16–68.

8) Revue poétique. N 50. 1982.

و:

Analyse semiotique des textes: groupe d'entreverne. P. 120-12.

9) أنظر دراسة حول زمن الفعل في:

10) أنظر دراسة مفصلة عن التركيب من الزاوية اللسانية في كتاب: Structures syntax-iques -N. Shomsky وما بعدها.

11) Structures Syntaxiques. P. 102-103.

12) أنظر تعريفه في La liguistique: Larousse; P. 231. 236.

13) أنظر حول الصورة الفنية في الأدب تعريفات مختلفة في المراجع التالية :

Element d'esthetique marxiste (Avnez Ziss). P.103.

وزمن الشعر – أدونيس. 154.

والشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياه. د. عز الدين اسماعيل.. ص 127.

وبنية الشعر الجديد – عبد الوهاب عزام. – ص 53.

ونظرية الأدب – وارين وويليك. ص 240.

14) نظرية الأدب. ص 242.

15) جماعة مو : Groupe "y" Rhetorique genrale. P. 106-107.

16) سورة آل عمران.. آية رقم : 110.

17) "فسوف يدعو ثبورا ويصلى سعيرا" سورة الانشقاق آية رقم : 12.
18) سورة القدر – آية رقم 3.
19) سورة البقرة .. آية رقم 197.
20) أنظر بعض الشهادات التاريخية الواردة في كتاب : عالم شاعر الحمراء –عبد الكريم غلاب ..
ص 55 – 56 – 57.
وكتاب : شاعر الحمراء في الغربال. ص17.
يقول صاحب الكتاب الأستاذ أحمد الشرقاوي اقبال عن ثقافة الشاعر ابن ابراهيم: "وهو لم يأخذ من الثقافة ما يبلغ أن يؤثر في عقليته أثرا كبيرا . فقد حفظ القرآن ودرسه، ولكن من غير تدبر وا ع لتعاليمه، أما أحاديث الرسول وأحداث حياته فقد قرأها أخبارا وتاريخا من غير تبصر ولا استكناه. وكانت ثقافته الأدبية واللغوية سطحية محدودة. وأما الآثار العلمية والنتاج الفلسفي وباقي التراث الاسلامي الثقافي، فلم يشد منه إلا قليلا لا يصل أن يؤثر في عقله وتفكيره. ص 17 من الكتاب المذكور أعلاه.
ونحن لا نسلم بهذا الكلام مبدئيا، وإنما سنرصد بعض ملامح ثقافة الشاعر من خلال أشعاره لا سيما قصيدته التي نحن بصدد دراستها.
21) أنظر حول البنية الايقاعية ومكوناتها الصوتية دراسة لغوية، للايقا ع وموسيقى الأصوات كتاب:
Phonology Theory and analysis. Larry.M.Hyman : P. 230.
22) أنظر حول مفهوم الانزياح: "L'ecart" الدراسة التالية:
On pense avec les mots ; S.I. Hayaka wa.P.127-130.
وكتاب: Huit questions de poétique. R. Jakobson. P.31-50.
23) نشير هنا الى تعريف قدامة ابن جعفر الذي يقول فيه بأن الشعر كلام موزون مقفى.
Essai de liguistique générale. 1/233-235 (21
Semantic theory. - Jerold Katz; P.418.(25
L'accent; P. 62-66. (26
L'accent.P.67-68.(27
L'accent; P.74-75. (28
L'accent; P. 98. (29
L'accent. P.105. (30
L'accent. P.137. (31
32) أنظر: الدلالة الايقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب. ص 338.
33) أنظر تعريف رد الصدر على العجز في كتب البلاغة القديمة: حسن التوسل الى صناعة الترسل: شهاب الدين محمود الحلبي. ص 214.
أنظر دراسة لأبي هلال العسكري في كتاب الصناعتين : ص 400–403.

* * *

التقاطع الحضاري في النص الشعري

الدكتور حسن الأمراني(*)

إلى العلامة عباس الجراري الذي علمنا أبجدية البحث في الأدب المغربي.

(1)

(حين قرأت الحرف الأول من أعلنت عليكم هذا الحب

ضجت قاعة عبد الصمد الكنفاوي

إذ رفض الجيل الممسوخ كتاباتي

لكني سأوسع من جنبات القلب

وأقول لجيل يتخنث: تلك بداية حرب تشعلها كلماتي)

عبد الله راجع

مدخل :

1- الشعر العربي محاور حضاري، نلمس ذلك فيه عبر تاريخه الطويل، فالحوار الحضاري ليس أمرا طارئا على الشعر العربي، وإن كان ظهر بجلاء منذ انضوت تحت لواء الإسلام مجموعة كبيرة من الشعوب. إن أصول هذه الظاهرة موجودة في الشعر الجاهلي، فأنت ترى ذلك الحوار قائما عبر اللفظة المفردة، أو

(*) أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة.

عبر الروح المنقولة داخل اللفظ، لذلك وجدنا (سيوف الهند) و(قنطرة الرومي) و(قباطي مصر) و(الجعدة الحبشية) و(الفص الحبشي) كذلك، و(مهارق الفرس)[1]، وسوى ذلك كثير.

ومن مظاهر ذلك الحوار أن أجواء الروم وحضارة الفرس ناطقة في شعر الأعشى خاصة، كمثل قوله:

وكنت إذا ما القرن رام ظلامتي غلقت فلم أغفر لخصمي فيدربا[2]

وكقوله أيضا:

لنا جلّسان عندها وبنفسجٌ وسيسنبر والمرزجوش منمنما
وآسٌ وخيري ومروٌ وسوسن إذا كان هنزمن ورحت مخشما
وشاهسفرم والياسمين ونرجسٌ يصبحنا في كلّ دجن تغيّما[3]

إن الأعشى يختار تلك الكلمات العجمية، يزين بها شعره، وهو يبقي عليها كما هي في أصلها العجمي، حتى وإن تجافى بعضها عن روح العربية، إمعانا منه في هذا الحوار الحضاري. ولا يعنينا أن بعض تلك الكلمات دخلت العربية واستقرت بها حتى تنوسي أصلها العجمي، بقدر ما يعنينا أن الأعشى كان يقوم بذلك الاقتراض اللغوي، إيمانا منه بأن التعبير المبين عن تجربته الشعرية يقتضي منه الدخول في ذلك الحوار الحضاري الذي اتخذ اللسان إلى غايته سلّما.

ولكن هذا الحوار كان يأخذ وجها آخر في بعض اللحظات الحضارية التي شهدت مواجهة ثقافية أو عسكرية بين الحضارات، ويقوم شعر الروميات شاهدا على ذلك، كما نجد عند أبي الطيب وأبي فراس خاصة، ومن ذلك قول المتنبي:

وفي صورة الروميّ ذي التاج ذلّة لأبلج، لا تيجان إلا عمائمه

كما نرى ذلك الصراع قويا أيضا زمن الحروب الصليبية وفي عصر المماليك، ونقل لنا المديح النبوي أوجها دالة من ذلك الصراع، كبيت البوصيري الناطق، وهو يرد على النصارى معتقداتهم الباطلة المناقضة لفطرة الإنسان:

دع ما ادعته النصارى في نبيهم   واحكم بما شئت مدحا فيه واحتكم

2- ولقد كان من أبرز سمات الشعر العربي الحديث هذا الحوار الحضاري، حتى صار كأنما هو سمة له. وقد كان ذلك عند معظم رواد الحركة الشعرية العربية مغلفا بدهشة المكتشف أرضا بكرا، فلذلك كان ميسمه القبول والرضى الذي صاحبه قدر كبير من الاستسلام أمام حضارة الغرب، بماضيها وحاضرها، وانبهار بمنجزاتها المادية وأشواقها الروحية، وعقلانيتها الموغلة وأسطوريتها المفرطة، فليس لبرو مثيوس وسيزيف وأورفيوس وسواهم من صورة، في شعر أولائك الرواد، غير تلك التي عرفها الغرب، أي إن هنالك ترسيخا للقيم الغربية، كما تجسدها تلك الرموز، بل لقد انعكس ذلك التصور على طريقة تناول أولائك الشعراء تاريخنا العربي والإسلامي، حتى إن الحديث عن الأنبياء أنفسهم، عليهم السلام، راح يتم عبر عيون غربية، مما أفقد ذلك الحوار بعض أسسه البانية، فشاعر مسلم، كالسياب والبياتي، بل وأبي ريشة، حين يتناول شخصية المسيح عليه السلام، يأتي حديثه عنها مسيجا بظلال من التصور الغربي النصراني، كالحديث عن الصلب والفداء..(4).

إن لكل جديد لذة، كما قال الحطيئة، ولكن لذة الجديد لا تلبث أن تزول، ودهشة الاكتشاف ما تعتم أن تنقشع شيئا فشيئا، عندما أدرك الشعراء ما تنطوى عليه حضارة الغرب من مضامين تناقض قيمنا الحضارية وتخالف أعرافنا

وأخلاقنا من جهة، وانكشفت من جهة أخرى هجمة الغرب المتعددة الوجوه على حصوننا، المعبرة عن إرادته القوية في اقتلاعنا من الجذور.

وهكذا سيصبح (الحوار الحضاري) داخل القصيدة العربية قائما على درجة من الوعي، الذي يتحدد من خلاله طبيعة ذلك الحوار ودرجاته وأنماطه، ومن تلك الأنماط ما يمكن تسميته (التقاطع الحضاري)، حيث يتجاوز الشاعر مرحلة الدهشة والانبهار، ويغدو قادرا على التمييز بين خير الحضارة الغربية وشرها، وحلوها ومرها، فيأخذ ويدع، ويعطي ويمنع، على بصيرة وبصر من أمر الفن.

3- ليس النص الأدبي مرآة تكتفي بعكس تجليات المجتمع المادية والروحية، بل هو - إن نحن رضينا أن نحتفظ بهذا التشبيه - مرآة ذات طابع خاص، تلتقط، عبر ذات الأديب، التجليات الباطنية لواقع ما، داخل مجال حضاري معين، في لحظة حضارية محددة، لتنتهي موقفا جماليا وخلقيا من الكون والحياة والإنسان، ومن هنا فليس الشعر محاكاة للواقع بقدر ما هو كشف للواقع وتقويم له، وإدانة لمظاهر الانحراف فيه، وتمجيد لمظاهر الجمال، وبتعبير آخر: ليس الشعر محاكاة للواقع، أي لما هو كائن، بقدر ما هو محاكاة للمثال، أي لما ينبغي أن يكون.

النص معطى حضاري، تلتحم فيه العناصر الجمالية والخلقية التحاما غير قابل للانفصال، وكل تجاهل لهذه الحقيقة أو إنكار لها ينتهي إما إلى منح المبدع قوة خارقة تتعارض مع طبيعته البشرية، كما كان الشأن مع النظرة التقليدية التي كانت ترى الشاعر (محدّثا) يوحي إليه، وإما إلى إعلان موت الإنسان.

4- لقد ذهب عزرا باوند إلى أنه يبدو من المستحيل أن يكتب بدقة علمية عن الشعر والنثر عموما. لم يكتب الإنسان أطروحة عن فن الكناية، واضعا في

الحسبان التعريف الدقيق لكل كلمة، كما لو يكتب مقالا عن علم الكيمياء، وعليه فإنّ أغلب الكتابات عن الشعر غبية، وغير دقيقية، وغير صالحة إجمالا.

قد لا تخلو هذه النظرة من غلوّ، للفرق القائم بين طبيعة الأدب وطبيعة بعض تلك العلوم التي يشير إليها باوند، إلا أنها تظل مع ذلك نظرة لا تخلو من صواب، فنحن مهما قبلنا بالضرب في مجاهل التأويل، عند مواجهة النص، لابد لنا من أن نحتكم إلى جملة من القواعد والضوابط المشتركة. صحيح أن العلوم الإنسانية بعامة، والأدب بخاصة، لا يسعف في التعامل معها بعض الضوابط الصارمة، إلا أن هذا لا يعفينا من الاتفاق على حد أدنى من القواعد، حتى لا يكون التعامل مع الأدب كالضرب على غير هدى. وقديما تحدث النقاد العرب عن وجوب عدم الانصياع لغير أهل العلم بالشعر.

وما تقول في رجل كأبي العباس ثعلب يرد البحتري حكمه لأن أبا العباس إن سلّمنا له في الشعر لم يجز أن نسلّم له في تذوق الشعر ونقده.

5- النص الأدبي بنية لغوية تلتحم بداخلها مجموعة من البنيات المتشابكة المتصلة بالتجليات الحضارية المتعددة. ومن هنا يتضمن كل نص أدبي رسالتين اثنتين: البلاغة والبلاغ، وهما رسالتان متضامنتان، يكتسبان في الظاهر استقلالا ذاتيا، ولكنهما في الحقيقة يحددان طبيعة النص الأدبي وجوهره، ومن هنا يغدو النص الأدبي مختلفا عن غيره من النصوص من حيث امتلاكه الرسالتين معا.

إن رسالة النص التاريخي الجوهرية هي أن يؤدي الحدث، وما يتعلق به من تفسير أو توجيه، مما لا يخرج عن البلاغ، وربما اصطنع المؤرخ أسلوبا قد لا يخلو

من القيم الجمالية، فتطل من وراء ذلك الرسالة البلاغية، ولكن حضورها يظل حضورا طارئا وثانويا، ولا يؤثر تأثيرا قويا في الرسالة الجوهرية التي هي البلاغ، لا بلاغة.

أما النص الأدبي فإن الرسالة الأدبية فيه ليست حلية خارجية، ولا هي طارئة على طبيعته، بل هي جزء من الجوهر.

وإذا كان ياكبسون قد عرف الرسالة الشعرية أو الجمالية بأنها العلاقة القائمة بين الرسالة وذاتها، حيث تكف الرسالة عن كونها أداة اتصال لتصير موضوعا وهدفا[5] فإن من شأن هذا التحديد أن يشل رسالة البلاغ ليجعل رسالة البلاغة ظاهرة على النص، ولا يجوز لظهور رسالة البلاغة أن يفقد النص الأدبي بعضا من شروطه، حتى وإن بدا أحيانا ضمور رسالة البلاغ ضمورا يحول البلاغة إلى وسيلة وهدف، ويجعها في بعض الأحيان من تمام شروط النص الأدبي.

6- ليس التقاطع الحضاري في النص الشعري غير مظهر من مظاهر التقاطع الحضاري العام، وهذا التقاطع تظهر تجلياته بارزة في لحظات التأزم، ليصبح خاضعا لقانون التحدي والاستجابة.

إن أمتنا تواجه تحديا متشعب الجوانب، يختصره ماض هو ماضينا الذي تتقاطع فيه لحظات الإشراق المنبعثة من عصر النبوة، بلحظات الانكسار التي شهدت تشيؤ الإنسان، وحاضر هو حاضر الغرب الذي يسكن واقعنا المعاصر، ويسعى إلى سلخنا عن حقيقتنا، وتذويب شخصيتنا باسم العالم الجديد، والحضارة الإنسانية الواحدة، ونحن لم نصل بعد إلى جواب حاسم ومقنع لتحديد

موقفنا من الثابت والمتغير – ماضيا وحاضرا – من كياننا من جهة، ومن غيرنا من جهة أخرى.

كيف يستقبل النص الشعري هذا التحدي؟ وما هي تجلياته الظاهرة والباطنة داخله؟ وكيف يوفق بين المحلية والعالمية ليتحقق نصا شعريا إنسانيا مفتوحا ومحصنا في الوقت ذاته؟ ذلك ما تحاول هذه الكلمات معالجته.

أعلنت عليكم هذا الحب :

1- يعد عبد الله راجع من أبرز الأصوات الشعرية المعبرة عن (بنية الشهادة والاستشهاد)[6]، وهو ممن آثر عدم الإيغال في التجريب إلى حد إلغاء الوجه الرسالي للشعر، واتخاذ البلاغة وسيلة وهدفا، وفاء منه بمذهبه الشعري العام الذي استوى على سوقه منذ قصائد مجموعته الشعرية الأولى: (الهجرة إلى المدن السفلى)، وتقوم قصيدته (أعلنت عليكم هذا لحب)، التي تضمنتها مجموعته الشعرية الثالثة: (أياد كانت تسرق القمر) مثلا صالحا لهذا التوجه.

وبالرغم من أن هذه القصيدة تكتفي بذاتها، بلاغة وبلاغا، إلا أنها تجد امتدادها في قصيدته: (خريف الدار البيضاء) المصاقبة لها زمنيا والمثبتة في نفس المجموعة. وتنم القصيدتان معا عن موقف جديد من حضارة الغرب الغازي، وهو موقف يتجاوز مرحلة الانبهار إلى نوع من الحوار العنيف الذي يبلغ حد الإدانة، من خلال إدانة آثاره التي صارت تغزو مجتمعنا بشكل منظم ومنتظم ومدروس.

في (أعلنت عليكم هذا الحب) يقوم التقابل بين مجالين حضاريين متباينين وهو تقابل ينطلق من اللفظ المعجمي إلى الرؤية الحضارية.

معجميا، نجد من الكلمات الدالة على المجال الحضاري الأول، وهو الذي ينتمي إليه الشاعر، ما يقرب من ضعف الكلمات الدالة على المجال الحضاري الثاني/الغرب الغازي (10/18).

فإذا نحن تجاوزنا هذا الرصد الظاهري، وجدنا باريس تمثل بؤرة الغرب، إلا أن باريس هنا ليست باريس (الأيام) ولا (عصفور من الشرق) ولا حتى (الحي اللاتيني)[7] بل هي باريس أخرى، تفضي إلي عوالم محددة تدل عليها كلمات مثل (السميرف) و(إسرائيل) و(الكنيست)، ومن هنا تنطلق إدانة الغزو المقنع الذي يأتي محمولا على قصة السميرف والجيرك وكل ألوان الرقص الفاجر والموسيقى الداعرة، فتصبح بناتنا (يتربين على أشرطة التلفزيون)[8]، إنه الغرب الذي يحجب عنّا أنوار (الزمن الآتي).

باريس إذن، وروما أيضا، وغيرهما من عواصم الغرب، لم تعد غير ملاذ يحلم الفتى العربي بالطيران إليه (ليغسل صحنا)، ويتسكع في ظلماته العميقة بحثا عن لقمة العيش، مقابل تنازله عن عضلاته وفكره، وعن ذاته الحضارية إجمالا. فهل يعني هتك ستر الغرب والكشف عن حقيقته رضى عن الذات وإخلادا إليها؟ الذات هنا هي الوطن العربي، والزمن العربي، وبيروت في مباهجها ومباذلها، والذات أيضا هي ناس الغيوان ومارسيل خليفة ووردة الجزائرية. إنها أيضا الأطروحة التي تريد القضاء على الفقر وسلبياته بتحديد نسل الفقراء وقطع دابرهم، وتشجع في الوقت ذاته على بنادير الشيخات وأطفال (السلسيون) وبراريك القصدير، والمدن التي تخرج من العدس المسلوق ومن الشاي البائت.

الذات إذن منشطرة شطرين : فشطر منها يمثل الجوهر، والشطر الثاني يمثل العرض، والشطران في هذا الزمن العربي متداخلان.

لم تعد مهمة الشاعر إذن هي أن يقوم بتفجير النص لغويا، بل مهمته الحقيقية هي أن يجعل منه أداة تفجير، تصهر الواقع صهرا لينحاز الخبيث من الطيب، والعرض من الجوهر، والدخيل من الأصيل.

ليس هذا التفجير هينا، بل أمر صعب ومرير، ويزداد مرارة حين يصبح المعترض هم أولئك الذين أراد الشاعر أن يبصرهم بوطأة الأغلال الوافدة المقنعة وأن يدعوهم إلى التخلص منها، وهم يواجهونه بالمطاردة والعقاب ويعلنون عليه الحرب، وهو يواجههم بأن يصبر ويعلن عليهم الحب.

2- تتكون قصيدة (أعلنت عليكم الحب) من أربعة مقاطع، يبدأ كل مقطع منها بلازمة تقول:

ياوطني فاشهد

ها قد بلّغت

من أنباء المشهد

ما قد أبصرت

وهي لازمة تستند من حيث البناء، كما هو واضح، إلى القول النبوي الشريف الذي ورد في خطبة حجة الوداع: (اللهم هل بلغت؟) فقال الصحابة: (نعم)، فقال الرسول عليه السلام: (اللهم اشهد). وسنرى أن الشاعر ينحرف قليلا أو كثيرا، في بعض الأحيان، بالنصوص التي يستند عليها، ويبلغ بهذا الانحراف في بعض المواضع درجة القلب الذي يسرى من بعد إلى بقية شرايين النص.

الوطن في القصيدة على كل شيء شهيد، والشاعر لذلك يقف أمامه موقف المسؤول. منذ مطلع النص إذن يصدمنا الشاعر بالعدول عن المتعارف عليه، لا

لغويا فحسب، أو بما يسميه بعضهم الانزياح، أي بعلاقة تضاد لغوية داخل السياق، بل بما هو فوق ذلك. والانزياح عند راجع (من مميزات كل خطاب شعري)[9] ثم إن (الاستعمال العادي للغة قصد إثارة الدلالة نفسها يحرم السياق من الكثير مما يريد تبليغه)[10].

إن ظاهرة الانزياح، في النص الذي بين أيدينا، لا تقف عند حدود المجاز ومشتقاته، بل تتجاوزه إلى نوع من الاستعمال الذي لا يكاد يستساغ، إن لم نقل لا يكاد يفهم، خارج السياق الشامل للنص.

يقول الشاعر:

وسأتيكم في العام الماضي بحكايات أخرى عن عاصمة الأسمنت.

وفي العام المقبل قلت لكم سيشب حريق من أقصى (حي الكديه)

ويقول أيضا:

أقول لكم فيما مرّ كما قلت لكم فيما يأتي

ونلاحظ للوهلة الأولى أن هذه البنية بنية عبثية لأنها تصادم المعهود كما تصادم المعقول أيضا، فهي لا تخضع للضوابط اللغوية المعروفة بشروطها الزمنية، ولكننا حين ننظر إليها في سياق شمولي نلحظ بأنها ليست زينة خارجية يراد من ورائها تفجير النص لغويا كما يقال، بقدر ما هي تعبير موفق عن الواقع المتردي الذي أصبح كلّ شيء فيه يمشي بالمقلوب.. أليست رقصة السميرف قمة التعبير عن العبثية التي ترى كل شيء يمشي على رأسه؟

فالشاعر إذن يمارس حق النقض (ضد جنوب يتمركس بالمقلوب) ويعلن الحرب، التي قد تبدو خاسرة، ضد الشيخات، وضد رقصة السميرف، وضد ما

ترمز إليه هذه الرقصة الخبيثة التي تسللت إلينا في لحظة من لحظات الغيبوبة الحضارية، لتصبح مورفينا يصرف شباب الأمة عن همومه الحقيقية التي هي النهوض من الكبوة، والتحرر من جميع مظاهر الاستعباد والتشوه والتدجين، واسترداد الرسالة الحضارية التي لا مناص لهذه الأمّة من القيام بها، وذلك ما لا يتم إلا باسترداد الأسباب وفقه السنن الكونية وامتلاك أدوات البناء الحضاري:

ولكني في هذا العام أرى مدنا تخرج من عدس

كي تحترف (السميرف)، أرى أضرحة تتحدث عن تحديد النسل

وفي هذا العام أرى قافية صلبت في بيروت،

وعنكم أروي، عن أطفال الإسمنت،

عن الفول المسلوق على نغمات الغيوان بقيسارية الحيّ

عن النسوة إذ يتصفدن على مهل أدوات الزينة،

عن جيل يولد في (الجيرك) وينشأ في (الريكي) كي يكبر في (السميرف)

ولا حول ولا قوة إلا بالعدس المسلوق وبالشاي البائت.

وإذا كان الشاعر يقصد إلى صدم القارئ قصداو لينبه إلى ضراوة الواقع المهترئ وضرورة الخروج من كهف الرماد، فإنه يشتط في ذلك شططا كبيرا ويخطئه التوفيق حين تغريه بلاغة الانزياح بالعدول عن الظلال الوارفة التي يلقيها التعبير المشهود الذي يأوي إليه المومن حالي السراء والضراء مستجيرا برب الكون: (لا حول ولا قوة إلا بالله)، لينقله في لحظة ضعف تصوري إلى دائرة مناقضة في قوله: (ولا حول ولا قوة إلا بالعدس المسلوق..). وهذا يؤكد التلازم القائم بين المعنى والمبنى، وأن شرف المعنى لا يشفع للشاعر إن هو أصابه وأخطأ

المبنى، إذ الجمال في تصور المسلم غير مجزأ، فكما ترتاح النفس للشكل الجميل فإنها ترتاج للمعنى الجميل، وصعب أن يقع الفصل بين هذا وذاك، إذ الأشكال ليست بنيات خارجية معزولة عن المضامين، بل هي تتأثر بها وتؤثر فيها، وبهذا نفهم ذلك التوجيه الرباني الحكيم للمومن وهو مقبل على أسمى اللحظات التي يقع فيها التواصل بين العبد وربه دون وسيط ولا شفيع: (يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد).

هذا وإن الواقع الموبوء من شأنه أن يعين على تجاور المتناقضات في زمن واحد تجاورا قد يوحي للنفوس المريضة بأنه لا مفر من تعايش تلك المتناقضات: فهناك السيدة التي تعرض مفاتنها في الكورنيش، وهناك في مقابلها أطفال (السلسيون) المنسلون بداخل حافلة الخط الثاني، وهناك الحالمون بالطيران وراء الرغيف إلى مدن الغرب، وهذا الوضع المزري أيضا هو الذي يقلب الموازين، فيصبح الاحتجاج ضد مذابح صبرا وشتيلا دقيقة صمت، في زمن يغدو فيه الصمت الطاعون الأكبر.

ولكن هذا الواقع ليس قدرا مقدورا حتى يفضي إلى القنوط، بل هو ابتلاء ينبغي عدم الركون إليه، ويجب العمل على هدمه، بعيدا عن الشعارات الفارغة، أو الدغدغات العاطفية التي لا تعدو أن تكون مسكنا لا يستأصل الداء بقدر ما يهيء له أسباب التحكم والاستمرار، ولذلك يرفض الشاعر (أن تحتشد القاعة بالتصفيقات) وهو يتلو أشعاره، وأن (تهدى له باقات ورود). لأنه يؤجل كل ذلك إلى الزمن الآتي، يوم لا يغدو الوطن العربي (يتوحد في أغنية كي يتفرق في جلسات محتده). ولذلك يحق له أن يفخر بكونه واحدا من الشحن الموشومة بالقهر، ومن

الشعراء (المثقوبين) بهذا الوطن العربي الكبير، ولأن يكون مظلوما أحب إليه من أن يكون من الظالمين، والعاقبة للمستضعفين، ولذلك لا سبيل لليأس على النفوس.

يثقبني حزن، ويخيط الحزن أمل

3- لاحظنا من قبل كيف يقسم الشاعر المجالين الحضاريين المتحاورين تقسيما معجميا، ونحن إذا دققنا النظر تبين لنا أن الشاعر لا ينتصر ضربة لازب للمجال الأول، ولا هو يعادي المجال الثاني في كل الأحوال، بل هو يسعى إلى إدانة مظاهر الانحراف التي لا تمثل جوهر الحضارة في مجتمعنا، وإن كان الغرب يأبى إلا أن ينظر إلينا من خلال تلك المظاهر المنحرفة، يظاهره على ذلك المتغربون من أبناء جلدتنا ممن يرضونهم من شهداء الزور، وممن أخلد إلى الأرض واتبع هواه:

لعل الشيخات المتشحات بما لذ وطاب من الذهب اللامع يهدمن برقصتهن على «الجفنة» مبنى الكنسيت.

ولذلك يعلن الشاعر حربه ضد (الشيخات) وما تمثله ثقافة (الشيخات) من تشويه ومسخ لحقيقتنا الحضارية، وإن كان يعلم أن هذه الثقافة تحصّن مواقعها بما لا قبل به للشاعر، وأن الانتصار عليها قد يكون ضربا من المحال، حتى إشعار آخر:

للسوق أوجّه أغنيتي كي تدخل حربا خاسرة ضد الشيخات، أغني لشتيلا تتحول في العام دقيقة صمت، لمذابح بيروت أغني.

ولكن هذا الجيل محاصر أيضا بأنماط شتى من وسائل التدجين والتهجين والتخدير والتدمير الداخلي، وكل ذلك مما تهيئه وسائل الإعلام التي يفترض فيه أن

تكون أدوات توجيه وبناء، فإذا هي في غفلة عن كل رقيب أو وازع تتحول إلى أكبر أدوات الهدم والتخريب، لجيل إن يكن مدانا من جهة، فهو ضحية تلك القبضة الحديدية الملعونة من جهة أخرى:

وأنا أبحث عن فرس وأغني

لبنات يتربين على أشرطة التلفزيون، أغني:

لطواقي (قشبلها) الشيب و(زرولها)

...

وأطير بكم عبر بنادير الشيخات إلى الأولمبيا

فردة ثدي واحدة منهن تحطم إسرائيل

وخصر يعقد صفقة أسلحة...

ليس الرفض إذن رفضا للغرب وحضارته بقدر ما هو رفض للذات المشوهة بكل تجلياتها، هذه الذات التي ترى خلاصها الموهوم في استيراد حضارة مريضة:

تمتلئ الدار البيضاء بأحدث أنواع الماكياج

الألبسة المصنوعة خصيصا للأنثى، وغدا

تفتح قاعات تختص بتذويب الشحم

ها نحن دخلنا الغرب من النافذة الأوسع..

إن هذا المبضع الذي يستعمله الشاعر مبضع فنان/جراح ماهر، يسعى إلى استئصال الأورام الخبيثة التي تلحق الجسم الحضاري، قد يكون مؤلما ولكنه ضروري ولا غنى عنه إن أريد لهذا الجسم الشفاء، فنحن لم نغلب بقوة أعدائنا

ولكننا غلبنا بضعفنا الروحي وهزيمتنا النفسية التي لم نعد معها نميز بين الغث والسمين، فإذا نحن لا نبصر من حضارة الغالب إلا ما يزيدنا رهقا، وما يكون سببا أصلا في انهيار الحضارات وانقراض الأمم، ومهما اتسعت النوافذ فإن الدخول منها غير مشروع:

(وليس البر بأن تاتوا البيوت من ظهورها، ولكن البر من اتقى واتوا البيوت من أبوابها واتقوا الله لعلكم تفلحون)[11]

ليس التقاطع الحضاري إذن تقاطعا بين مجالين جغرافيين، بل هو صراع بين قيم حضارتين، وقد تتصارع هذه القيم المنتمية إلى مجالين حضاريين متباينين داخل مجال جغرافي واحد، وأشد هذين المجالين شهودا لذلك الصراع هو نحن: الطرف الضعيف، المتقبل، المهزوم، المضطرب بين الذات ونفيها، ولذلك لا يجوز الحديث عن الكلمات المحايدة، ولا يحق للمبدع أن ينقل الصراع من ميادنه الحقيقي إلى دائرة وهمية تهتم بتفجير النص بدلا من جعل النص نفسه أداة تفجير للواقع، ولا مناص للشاعر من أحد أمرين: فإما القول الفاعل المؤسس للزمن الجديد وإما الصمت:

آثرت المشي على نبضاتي كي ألتقط الممكن منكم

من يتسلم منكم هذي اللعنات الموعودة شعرا

أسلمه الراتب والباقي مما تعطيه وزارات الشعر

أقول لكم فيما مرّ كما قلت لكم فيما يأتي:

أحتاج إلى عامين من الصمت لألتقط القافية الأخرى من إسكافي

أصلح كعبي بدلا من أن يرتق بالمسمار حذائي

أحتاج إلى شفة أخرى كي أخبركم عما يسكن وسط ردائي

...

فلعل قصيدة هجو تقذف إسرائيل إلى البحر...

4- المحلية هي الطريق الصحيح إلى العالمية، ولذلك ضل السبيل أولئك الذين راحوا يلتمسون تلك العالمية بتتبع الأحداث واقتناص الوقائع الطارئة في مختلف بقاع الأرض وتسجيلها في أشعارهم. كما أن أولئك الذين راحوا يمارسون المازوشية الحضارية بتقديم الذات في صورة مشوهة طمعا في إرضاء الغرب لم يحصلوا إلا على عالمية مزيفة.. وقد نسب إلى السيد المسيح عليه السلام: ما قيمة الحياة إذا أنت ربحت العالم وخسرت نفسك؟

إن رائحة الشيلي تعبق من أشعار نيرودا، ومدريد وغرناطة والأندلس هي التي أعطت لوركا وهجه الخاص، ورفع السياب قريته الصغيرة، جيكور، من ضيق الرؤية إلى سعة الرؤيا...

على أن الإيغال في التماس المحلية، والقصور الشعري، قد يؤدي إلي ضيق الرؤيا وانغلاق النص على ذاته، فلا يكاد يفهم خارج محيطه الضيق، أما إن أوتي الشاعر القدرة الفنية فلن يضيره ذلك الإيغال لأنه يوفق إلى أن يجعل مما هو محلي شيئا مألوفا ومقبولا ومفهوما.

معجميا، نجد عند راجع نمطين أسلوبيين يتعلقان بالمحلية: النمط الأول هو الاستعمال المباشر للفظ المفرد، دالا على مكان أو صنعة أو ما سوى ذلك، فهو

يذكر الدار البيضاء، في أكثر من موضع، ويذكر سلا ومرتفعات الحاجب وسانية المنصوري ومراكش، كما يذكر (البرشمان) و(المسيد) و(القفطان المطروز). وإذا كان النوع الأول من هذا النمط قريب المأخذ، لدلالته على أمكنة مشهورة، بشكل أو بآخر، فإن النوع الثاني بحاجة إلى ثقافة مغربية خاصة لمعرفته، فغير المغاربة لا يطلقون (المسيد) على الكتّاب، وحين يستعمل الشاعر (القفطان المطروز)، فهو لا يعدل عبثا عن لفظ (المطرز)، فالظلال التي تلقيها كلمة (مطروز) مقرونة بالقفطان لا يحققها لفظ (مطرز).

وأما النمط الثاني فهو أشد إيغالا، ولا يمكن فهمه إلا عن طريق ثقافة مغربية خالصة وشديدة الخصوصية، إذ من أين يعرف اللامنتمي إلى هذه الثقافة معنى قوله:

لطواقي قشبلها الشيب وزرولها

وما يدريه أن الشاعر يشتق فعلين من اسمين لهما في الثقافة الشعبية مغزى خاص:

الفعل	الاسم
قشبل	**قشبال**
زرول	**زروال**

ومن ذا الذي يعرف ما توحي به الطواقي التي يقشبلها الشيب ويزرولها مالم يكن منتميا لهذا البلد؟

بل إن بعض المقاطع الشعرية يتطلب فهمها لونا من التجذر داخل تراب الهمّ اليومي للمواطن المغربي، ومن ذلك قوله، على سبيل المثال:

كل الذين تسعيدوا وتعومروا وتكرينوا هم أول الحمضى

وأنت الواسع المكتظ بالأحباب يا قلبي وأنت جريمتي

يجعل الشاعر القارئ مواجها النص، دون أيّ هامش توضيحي، وما على القارئ – إن أراد فهم المراد – إلا أن يستنجد بثقافة تتجاوز ثقافة الناقد الأدبي، وأن يستعين بأدوات هي غير المعهود من علوم الآلة، إذ النحو والصرف والبلاغة والعروض في هذا الموضع لا تنجد القارئ ولا تعينه على شيء. فهو ما لم يستعن بتلك الثقافة الخاصة جدا لا يستطيع أن يكتشف ما يتضمنه التعبير من إشارات، ولا يدرك أن الشاعر يستعين مرة أخرى بقدرته البلاغية ليحقق البلاغ في صورته المثلى.

إن الشاعر يشتق أفعالا من أسماء يرى أنها كانت فاعلة فعلا يؤكد حركة النضال الذي ينتهي بصاحبه، لا محالة، إلى الموت في سبيل قضية جوهرية، كقضية الحرية.

إن تلك الأفعال التي نحتها الشاعر بإزميله الخاص تحيلنا إلى كل من سعيدة المنبهي وعمر بنجلون ومحمد كرينة. وكل اسم من هذه الأسماء يستدعي أحداثا ووقائع ولحظات تاريخية معينة من تاريخنا المعاصر، هي لحظات من الصعب أن يزعم الإنسان أنه يقف منها موقفا محايدا.

وهذا الأسلوب الذي لجأ إليه الشاعر دال من جهة أخرى على ثقافة الشاعر التراثية، ولا أحد من أهل البصر ينكر أن عبد الله راجع كان من أكثر شعرائنا المعاصرين معرفة بالتراث واستفادة من بنياته الجمالية.

ولذلك تحيلنا تلك البنيات المستعملة في النص إلى بعض النصوص القديمة، مثل قول السيد الحميري:

تجـعـفـرت باسم اللـهـو والله أكـبـر وأيقنت أن الله يعـفـو ويغـفـر

ومن بعده قال أبو تمام، ناحتا من أسماء المدن ما يعينه على طلبته:

نيطت قـلائد عـزمـه بمحـبـر مـتكوف مـتـدمـشق مـتـبـغـدد

وقد استفاد الشاعر من هذا الأسلوب، يريد من وراء ذلك خدمة قضيته، وإعلان توحده مع الغائبين، وكأنما هو يخط طريقه، ويحس بقرب التحاقه بالسابقين.

أنا حـامض والبـرق سـافـر بي عليّ صـلاة كل يمامـة وسـلامـهـا..

إن التوجه الباني غالب على النص، إلا أنه ينزلق في مجموعة من المواطن إلى ما يناقض هذا التوجه، إذ تختل رسالة تلك الصدمات التي أرادها الشاعر إلى أن تصبح ذات أثر معكوس ومضاد لما هو إيجابي وبان، وذلك بالعدول الهادم لجوهر القضية، وقد رأينا كيف أنه افتتح قصيدته بقوله:

ياوطني فاشهد

ها قد بلغت...

وهي بنية توحي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بأن الوطن –لا الله– هو الذي صار على كل شيء شهيدا.

كما أن التركيب الانف الذكر، وهو قوله:

عليّ صلاة كل يمامة وسلامها

انحراف واضح عن المعهود ينقل صيغة دينية من حيز إلى آخر.

وأشد من ذلك انحرافا ما أو مأنا إليه من قول الشاعر:

ولا حول ولا قوة إلا بالعدس المسلوق وبالشاي البائت

إن الانحراف في التعبير والاستقامة في التفكير لا يستقيم اجتماعهما عند المبدع الأصيل. وإن نبل الهدف لا يشفع لقصور الوسيلة أو وضاعتها.

5- إذا كانت ثنائية الشرق والغرب قد شغلت الناس عصورا، وإذا كانت العلاقة بين الشرق والغرب تتراوح بين الصدام الأبدي الذي عبر عنه شاعر المستعمرات البريطانية رديار كبلنج بقوله:

الشرق شرق، والغرب غرب

ولا يلتقيان أبدا.

وبين التجانس الأبدي الذي عبر عنه شاعر ألمانيا كوته بقوله:

الشرق والغرب

لا يمكن لهما بعد أن يفترقا

فقد ظهرت في العهود الآخرة ثنائية أخرى أريد لها، إن حقا وإن باطلا، أن تحل محل الثنائية الأولى، وهذه الثنائية الجديدة هي ثنائية الشمال والجنوب، وإذا كان محور التباين في الأولى حضاريا، فإن التباين في الآخرى تباين تجسده أطروحة التقدم والتخلف، ومقياس التقدم والتخلف هنا يضعه الغالب وليس للمغلوب إلا الإذعان، فالتصنيع وتكديس الأموال والأثرة والتسلح والترف والتكنولوجيا وامتلاك أدوات الغلبة العسكرية والاقتصادية والسياسية وشيوع ثقافة

الاستهلاك والاكتفاء الذاتي من الحاجة المادية والتحرر من كل الضوابط غير ضابط المنفعة العاجلة، كل ذلك هو مقياس التقدم، وانعدام كل ذلك هو التخلف، ولا مكان بعد ذلك في هذه الموازين للأخلاق والقيم ما لم تكن تلك الأخلاق والقيم مستجيبة لمصالح المستكبرين في الأرض، فالأخلاق محكومة لا حاكمة، والقيم تابعة لا متبوعة، وكأن الأمر آل في النهاية إلى أن يكون صراعا بين من يملكون ومن لا يملكون.

ولكن الشاعر، حتى وهو يستعمل هذه الثنائية الجديدة، يعمل على شاكلته ليتجاوز هذا التباين في صورته الظاهرة إلى أن يجعل منه تقاطعا حضاريا، وكأنه بذلك يريد كشف زيف التسمية التي لا يمكن أن تستر جوهر الصراع وطبيعته، فالحديث عن الشمال والجنوب، كالحديث عن الشرق والغرب، لا ينبغي أن يجعل الوصف الجغرافي مهيمنا وساترا للحقائق، على ما للعامل الجغرافي من أهمية في تفسير كثير من أحداث التاريخ.

وحين يعلن الشاعر رفضه الهجرة إلى الشمال فلأنه ليس غير مرتع للأوبئة المادية والمعنوية، والظاهرة والابطنة، ولكن المأساة تتضخم وتأخذ وجها بشعا عندما يفتح الشاعر عين البصيرة ليرى الشمال وقد استوطن الدار البيضاء واستدمرها وصار يسكن حاضرنا ويهدد مستقبلنا ويحجب عنا النظر إلى أنفسنا فصرنا لا نراها إلا من خلاله.

وإذا كانت هذه العلاقة قد تجسدت بتلك الصورة في (أعلنت عليكم هذا الحب)، حين قام الشاعر يمارس حق النقض ضد جنوب يتمركس بالمقلوب، ويأخذ من الحضارة أعراضها ويصرف النفس عن جوهرها ، وينبغي التسلل إلى عالم الحضارة من النافذة لا من الأبواب، فإن تلك العلاقة تتخذ شكلا آخر في قصيدة

(توشية من بسيط الرماد)، حيث يطوي الشاعر زمن الانبهار ويحرق سفن التبعية ويعلن رفضه الصارخ لهذا الشمال الذي يستجديه الجنوب ويستغيث به فإذا هو يغيثه بأن يصدر إليه ما يملكه من أوبئة الجنس الفتاكة والعنف المدمر وألوان الرقص الداعر من أجل أن يمنحه انتماء مغشوشا إلى عصر مغشوش، وهو في مقابل ذلك كله يسرق كيان المستضعفين ويطمس شخصيتهم ويذوب ملامحهم في يود المدنية الكاذبة:

معذرة إن فاجأت القراء بمرثية أخرى تضحك

ليست لي ولكم هذى الدار البيضاء

هي الآخر يلبسنا ويروح، فنتبعه وحدنا وزرافات

نتوجه نحو شمال ما عاد يتوق إلى الخبز، شمال

تتناسل فيه جماعات المافيا وعصابات السمورف

شمال يتحداني

لغة، ألبسة، رقصا وعطورا

لكني لن أستورد منتوجات القمل والسفلس

لن أرحل منبهرا نحو شمال يمنحني صفة العصر

ليطمس في زبد البحر كياني...

وإنها لتجارة بائرة وصفقة مغبونة أن نسارع إلى تصدير خيراتنا وطاقاتنا من أجل أن نستورد ما فيه دمار هويتنا وخراب حضارتنا، بالرغم من أننا نملك من الطاقات الذاتية، كما نملك من الخصائص ما نقدر به على أن نتخلص من كل أسباب الهزائم النفسية، وما نستطيع به لا أن نحرر أنفسنا من قبضة الاستكبار

الغربي فحسب، بل أن نحرر الإنسان في كل مكان، ونحقق مقام التكريم الذي أراده خالق الإنسان للإنسان، مما يعجز عنه الغرب والشرق، الجنوب والشمال.

صدّرنا صدّرنا، لكنا لم نستورد إلا الرقص الفاجر والياقات

...

نسينا أن لنا صوتا يتميز بين الأصوات

أنا لو فكرنا لكشفنا عن قسمات لم يدركها غرب أو شرق..

وهكذا يتحول التقاطع الحضاري، عند عبد الله راجع، إلى لون من الصراع المحتدم والإيجابي القائم على تعرية الواقع المهترئ، والدعوة إلى لتحلي بخصائص الذات الجوهرية، ورفض مدنية الغرب المغشوشة، وتجاوز كل حوار مزعوم، مادام هذا لحوار عاجزا عن أخذ صيغة التعارف التي من شروطها التكافؤ: (فلا تهنوا وتدعوا إلى السلم وأنتم الاعلون والله معكم ولن يتركم أعمالكم)[12].

إشارة :

حتى لا يضللنا الوهم أو يذهب الظن بنا بعيدا فيعتقد أن الغرض هنا هو استقصاء النصوص الشعرية المعاصرة بالمغرب، يجدر التذكير بأن مثل هذا الاستقصاء متعذر في هذا الحيز من جهة، وغير مجد من جهة أخرى، إذ لابد من تحديد المتن بدقة إذا أردنا أن نظفر بنوع من الخصوبة التي لا تتحقق إلا بذلك، مادام النص الواحد أو الشاعر الواحد صالحا لتمثيل التجربة الإنسانية، إن كان أصيلا وصادقا، ولذلك استطاع هايدجر أن يحقق بغيته في الشعر والفلسفة من خلال شاعر واحد هو هولدرلين، كما وجد شتراوس في قصيدة بودلير: (القطط) ما يطفئ غلة اهتمامه المعرفي، ومن قبلها وقف الإمام الباقلاني مع قصيدة لامرئ القيس وأخرى للبحتري، لشرح ما كان يريده من أمر الإعجاز.

وقد وقع الاختيار هنا، في هذا القسم الأول من هذه الدراسة، على نص يمثل التقاطع الحضاري تمثيلا مجليا للمراد، هو قصيدة الشاعر الراحل عبد الله راجع (أعلنت عليكم هذا الحب)، على أن يتناول القسم الثاني قصيدة الشاعر فريد الأنصاري (توأمة قارسة).

الهوامش:

(1) يقال: سيف مهند وهندي وهندواني، إذا نسب إلى الهند وأحكم عمله، ومن ذلك قول الشاعر:

كل حسام محكم التهنيد.

وقال طرفة"

كقنطرة الروميّ أقسم ربّها   لتكتنفنْ حتّى تشاد بقرمد

وقال امرؤ القيس:

ويأكلن بهمى جعدة حبشية   ويشربن برد الماء في السبرات

وفي حديث خاتم النبي، صلى الله عليه وسلم: فيه فص حبشي.

وقال الحارث بن حلزة:

لمن الديار عفون بالحبس   آثارها كمهارق الفرس

(2) ديوان الأعشى، بتحقيق الدكتور محمد محمد حسين.

(3) ديوان الأعشى.

(4) راجع مثلا قصيدة السياب: (المسيح بعد الصلب)، وقصيدة البياتي (صليب الألم)، وقصيدة أبي ريشة: (بلادي).

(5) السميولوجيا: بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، ص 32، وكذلك ترجمة انطوان أبي زيد ص12.

(6) هي السمة التي آثر عبد الله راجع إطلاقها، في رسالته الجامعية، على مجايليه من الشعراء.

(7) هي روايات / سير ذاتية لكل من طه حسين وتوفيق الحكيم وسهيل إدريس، بالتتابع.

(8) من قصيدة: (أعلنت عليكم هذا الحب)، وما لم يشار إليه مستقبلا فهو من إحدى القصيدتين موضوع هذه الدراسة، وهما ضمن (أياد كانت تسرق القمر)، وهي المجموعة الشعرية التي نالت جائزة المغرب للإبداع.

(9) القصيدة المغربية المعاصرة: 28.

(10) المرجع نفسه.

(11) سورة البقرة: 189.

(12) أياد كانت تسرق القمر.

* * *

مولاي الحسن الأول في الرموز الأمازيغية

عمر أمرير(*)

أجمع المؤرخون - مغاربة وأجانب - على اعتبار المولى الحسن الأول من بين أعظم السلاطين... رغم أنه تولى الحكم في فترة تاريخية عصيبة (1873م - 1894م) بلغ فيها تكالب الأجانب على المغرب أقصى درجات التهديد بتمزيق وحدته، والقضاء المبرم على سيادته[1].

ليس هدف موضوعنا تناول حياة هذا السلطان من الناحية التاريخية أو السياسية وغيرهما... بل قصدنا أن نحسس بأهمية موضوع جديد يتجلى في ضرورة الاهتمام بقضية الحضور الحسني في الرموز الأمازيغية[2]، التي تعكس الاجماع الشعبي المغربي على الاعتزاز بالمولى الحسن الأول وتمجيد أعماله المتميزة، وتخليد مواقفه البطولية... عبر أجيال قرن من الزمن ويزيد...

نبدأ إذن بنموذج رمزي يبلغ فيه الاهتمام بذلك السلطان إحدى قمم التكريم، وتتجلى في عادة تنافس جميع النساء السوسيات - جيلا بعد جيل - على تزيين

* أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء.

حليهن بأكثر عدد ممكن من أنواع قطع "الحسني"[3] التي تعزز الدلالات الرمزية لما يحاديها من أجزاء قطع الحلية المتوارثة بنتا عن أم، بعادات وطقوس وأعراف ومعتقدات... فلكل جزء منها وظائف متداخلة، بعضها نفسي، والآخر طبي وغيرهما وطني أو ديني. فتصير السلطة الرمزية هي القيمة الروحية لمواد عناصرها الجمالية التي ركبت منها القلادة ـ مثلا ـ فتوحي الفضة الخالصة، مع المرجان واللبان الأصيلين[4] بالعواطف الصادقة، والأحاسيس النبيلة للأفراد والجماعات، عبر العصور. ويؤكد حضور المولى الحسن أثره الكبير في "الاحتلاء"[5] هذا الفن النسوي الاحتفالي العريق، والزاخر تشكيله بالدلالات الرمزية التي تعود إلى أقدم العصور، لأن جل قطع الحلي الأمازيغي تعود إلى القرون الماضية صياغة[6]، أما دلالتها التشكيلية الرمزية فتتجاوز ذلك بامتداد أزمنتها من يومنا هذا إلى فجر التاريخ... لذلك فكل قطعة من هذه الحلي تمثل لوحات تشكيلية متميزة توحي لمتذوقها بمجمل تاريخ الأجداد في تمازج فني بديع، يتشكل فيه العالمي والإسلامي والافريقي والمغربي والجهوي، بل وحتى الشخصي الذاتي المحض. فإذا بالتحفة الواحدة من الحلي تنطق بعديد من الدلالات الرمزية الزاخرة.

لم يكن التنافس إذن على تركيب "الحسني" في حلي النساء مجرد حرص على جمع أكبر عدد ممكن من القطع الفضية العريقة، والتباهي بها، بل هو تنافس يستحضر ميراث مجموعة من القيم الجمالية الرمزية، المغربية عبر الأجيال. وفي صدارتها "الحسني" الذي نستهل بنماذج من دلالته الرمزية هذا الموضوع كما يلي :

أ - "الحسني" في الحلي رمز يستحضر به السوسيون الأهمية التاريخية للزيارة السلطانية الأولى إلى سوس. وتتجلى أهميتها في كون المولى الحسن الأول استطاع أن يخلط بوصوله الشخصي إلى "ماسة" كل الحسابات الاسبانية في تشوفها "«لتملك بعض المراسي السوسية منذ انعقاد الهدنة الواقعة عقب حادثة تطوان»[7]. وكانت سنة 1299هـ هي تاريخ هذه الزيارة الخالدة، وهو التاريخ نفسه المضروب على وجه تلك النقود الحسنية ذاتها. فصار الرقم 1299 من الرموز الجديدة في الذهنية السوسية بدلالة تجديد عادة تقوية الجبهة الداخلية المغربية بقيادة السلطان لمواجهة كل المطامع الأجنبية.

ب - "الحسني" رمز يجسد الرحلة السوسية الحسنية الثانية إلى "كَلميم" سنة 1303 هـ - 1886م والتي واكبتها بشرى انتشار سكة "الحسني" التي شرع السوسيون في تعميم تداولها في تلك الفترة المشهورة باعتبارها بداية تحرر المغاربة من تبعات الكابوس الاسباني الرهيب، والذي زال يومئذ بانتهاء «المخزن من تسديد ما بقي من أقساط الغرامة الاسبانية والديون المترتبة عنها»[8]... وهذه الواقعة كانت من أهم المناهل التاريخية التي شحنت دلالة لفظة الحسني برمزية الخلاص من الديون الاستعمارية المجحفة.

ت - "الحسني" يرمز إلى نوع فريد من عادات المغاربة في حماية عملاتهم من النزيف. ونعرف ما تعرضت له العملة المغربية خلال القرن التاسع عشر حيث «أخذ التجار الأوروبيون يهربونها وأنشأوا سوقا سوداء من أجل ذلك. وزيادة على التهريب فقد قدر "مييج"[9] المبالغ التي خرجت من المغرب خلال سبع سنوات فقط ما بين 1878 و 1884 نحو 21 مليون فرنك. فكان العجز التجاري المغربي يفوق

32 مليون فرنك. وقد كانت محاولات المخزن - بما يصدره من قرارات - ترمي إلى إيقـاف هذا النزيف ومنعـه...»[10] وبالإضـافـة إلى اعـتـبـار التـزين بالحلي في الاحـتفـالات المتـعددة هـو ممارسـة فنية توحي بمدى أهمـية المساهمـة التطوعيـة الشعبية في إنقاذ العملة المغربية وحمايتها من آفة تهريبها إلى خارج المغرب. هذه الحماية الخاصه بالاحتلاء الذي كان بحق عملية حضارية «تعتمد فيها الأسر على أن تخزن النقـود لدى النسـاء، باعتبـار أن المرأة في هذه القبائل الجـزولية تحظى بالاحترام والتجلة، وهي موصوفة بالعفاف والوقار»[11].

جـ - "الحسني" - في الحلي - يرمز كذلك إلى أسـمى الخصـال، وأكثر المشاعر الانسـانيـة نبلا من وفـاء وحب وعفة وأمل، واسـتحقـاق جدير.. وحتى الدلالة على الفـوز برضى الوالدين. ولعل هذا ما يفـسر عـادة امـتنا ع النسـاء عن بيع حليـهن، وخـاصـة تلك التي تتـوارث عن الأم، لأنهـا تـدل بدورها في العـادات النسـوية على امـتلاك أسـرار أخـرى من مـهارات الأم كـالبراعـة في النسـيج، ومعـالجة الأطفـال، والتفنن في أنوا ع الطبخ... إن وارثة حلي أمـها مشـهود لها باسـتحقـاق كل معـاني الأمومة.

تبين الآن أن غايتنا من هـذا الموضوع رصد الحضور المتميـز لمولاي الحسن الأول في الرمـوز المغـربيـة التي تعـتبـر تراثـا غنيـا يتـجلى فـي عـديد من المجـالات المتمـثلة في النقـوش الصـخرية منذ "فـجر التـاريخ"، وفي تشكيل الحـلي، وزخـارف الأسلحة، ونسيج الزرابي، وتزيين المعمار وبراعة المدررين في نمنمة ألواح التلاميذ. وفي تنميق المؤلفات المخطوطة كما تبرز الرموز في الأحلام والأساطير والحكايات، والعادات والألوان... وتظهر دلالتـها اللغوية في رموز الأنوا ع الشـعرية المغربية التي

تأكد لنا من خلال الشعر الأمازيغي[12] أن الأمازيغية الرمزية مستقلة عن الأمازيغية العادية أصلا ودلالة واستعمالا... وجهل الرمزية يؤدي إلى اعتبار النص الشعري نصا وصفيا خاليا من أية دلالة رمزية، فيظهر وكأنه وصف لغوي اثنوغرافي لا علاقة له بالشعر سوى الإيقاع. ولذلك فإن الاكتفاء بالمعنى اللغوي للألفاظ الشعرية قد يؤدي إلى فهم غير ما هو مقصود، أو إلى التشويش على المضمون الحقيقي... وفي مجال الرموز الحسنية نذكر إحدى القصائد التي يجمع السوسيون على اعتبارها من بين روائع أشعار الرايس المشهور الحاج بلعيد (ت. 194)[13] والتي اشتهرت عند الجميع بأغنية الحسني، لأن المرددين يرددون لفظة "الحسني" لازمة بين كل مقطعين بالإضافة إلى كون مطلع الأغنية[14] خاص بمدح الملك محمد الخامس حفيد مولاي الحسن الأول. ويدرك المتضلعون في الرموز الأمازيغية أن المدح ب "الحسني" في تلك الأغنية لا يقتصر على المعنى اللغوي الذي يتجلى في الإشادة بنسبة الممدوح إلى جده مولاي الحسن الأول بل يتسع الرمز ليحتضن ما توحي به أصالة النسب من دلالات تضحيات محمد الخامس. "فالحسني" رمز إلى أصالة مواقفه الصامدة في سبيل كرامة الشعب المغربي الوفي، ورمز إلى الإخلاص لكل تجليات البيعة والمشروعية وسط إعصار الحماية الفرنسية... وتغتني دلالات الحسني في تلك الأغنية بالرمز إلى الوعي الجماعي العميق بمسؤولية كل المغاربة على حماية تاريخهم العريق بالنفس والنفيس.

ومن النصوص الأمازيغية التي تمثل نموذجا لمنهل رمز الحسني، تلك الحكاية الشائعة - إلى اليوم - بشهادتها على اعتزاز السوسيين خلفا عن سلف برضى مولاي الحسن عنهم، وسروره بنبل أخلاقهم، وتقديره الفائق لصغيرهم وكبيرهم، ذكورهم وإناثهم...

«حدث ذات مرة أن زار مولاي الحسن الأول قبائل سوس سرا، متنكرا في زي فقيه. ووصل إحدى القرى عند الغروب. وكعادة كل عابر سبيل توجه إلى مسجد القرية... ولما اقترب من أطفال كانوا يلعبون، رأى أحدهم يحثهم بصوت مرتفع : «لنلعب جميعا (لعبة السلطان) مع ذلك الرجل المقبل... اصطفوا يا أطفال، ورحبوا بمولاي الحسن... وانصروه...»، وبمجرد ما وصلهم الرجل انخرط بتلقائية في لعبتهم مؤديا لهم دور السلطان، وهم يتسابقون لتقبيل يديه بحماس عجيب... وتبعوه يتغنون بمزايا مولاي الحسن، ويرقصون وراءه في بهجة عارمة. وبوصول الرجل باب المسجد زاد اتقانا لدوره بوقوفه أمام رعيته داعيا لها بالصلاح والفلاح... ثم دلف المسجد... وفوجئ بالأطفال الذين يتجاوز عمرهم سبعا يدخلون المسجد ويحسنون الوضوء.

وبعد أداء الصلاة، تقدم أحد الرجال المصلين إلى الرجل الطارئ ودعاه لمرافقته إلى المنزل - على عادة السوسيين في إكرام الغرباء - وعندما أوصله غرفة الضيافة، جدد الترحيب به قائلا : «اعتبر نفسك يا سيدي في منزلك وبلدك... بين أهلك وخدامك... وحتى العشاء فلن نغير ما وجد، لنزيدك اقتناعا بأنك لست غريبا، بالإضافة إلى أن عاداتنا الصحية في سوس عودتنا على أكل عصيدة الذرة اللذيذة بلبن فصيح مع سمن مذاب في الزعتر المنعش. إنها أكله لو تناولها عندنا السلطان مولاي الحسن ذاته لما فضل بعدها أن يتعشى بغيرها!

لم يكترث الضيف لسماع اسمه الحقيقي مولاي الحسن ولم يعبأ قبل ذلك بالمفاجأة الغريبة التي عاشها مع أطفال "لعبة السلطان"، لأنه واثق من استحالة انكشاف سره نظرا لدقة وإتقان تنكره... ورغم ذلك فقد هداه تفكيره إلى خلاصة

ترصد تجلياتها طوال الرحلة في تدين السوسيين وفي دماثة أخلاقهم وتماسك عاداتهم.

ولما عاد من سوس إلى عاصمته، سئل عن رأيه في السوسين وحقيقتهم؟ فكان جوابه هو تلك الخلاصة التي تأكد من تجلياتها في سلوكهم فقال رحمه الله «السوسيون أطفالهم أولياء الله، ورجالهم صلحاؤه»[15].

إنها نموذج للحكايات التي من بين وظائفها التذكير بأن المولى الحسن الأول كان من أدرى الناس بشعاب سوس، وأهلها، وعاداتهم... ومن خير ما يجسد تلك الخبرة ملاحظة اهتمامه ب "ماسة"[16]، اهتماما متميزا يتجلى في تعمده اختيارها هدفا أساسيا، قرر الوصول إليه شخصيا بأول حركاته السلطانية إلى سوس سنة 1299هـ - 1882م. وقد اشتهرت فعلا برحلة "ماسة". ثم إن وصوله الفعلي إليها نراه وصولا رمزيا فند به مزاعم الاسبان الذين اختاروا بدورهم "ماسة" ذاتها ليدّعوا أن السلطان محمد بن عبد الرحمان (ت 1290هـ) - والد مولاي الحسن - سبق له أن تنازل لهم عنها عند إبرام الهدنة بعد حرب تطوان سنة 1861م... وقد تأكد فعلا أن الحضور الشخصي للمولى الحسن في "ماسة" كان سبب خلاص الجهة الجنوبية من براثن الإسبان... وهكذا تأكد لنا أن الاهتمام الحسني بذلك المكان له علاقة بالتراث الرمزي، في سوس. وسيتضح الأمر إذا تذكرنا أن أواخر القرن التاسع عشر من بين أهم الفترات التي نملك اشكالا من الإبداع الأمازيغي الرمزي. الذي يؤكد بداهة أن السوسيين كانوا يهتمون بالرمز ومن المسلم به كذلك أن المولى الحسن الأول سلطان أهلته نشأته ومسؤولياته واستمرار صلاته بسوس وما إليه من القبائل الأخرى التي خبرها كقبائل حاحة التي بويع فيها سلطانا بعد

وفاة أبيه. كلها معطيات لا تحتاج إلى تأكيد كونه يستوعب الرمزية المغربية، وإلى الاقناع بأن سلطان المغرب توجه إلى ماسة بآلاف الجنود دون أن يعرف أنها من أهم الأماكن الرمزية في سوس. ثم ألا يمكن أن يطلعه "الميقاتيون" و"المهندسون"[17] الذين يسبقونه إلى كل جهة ليعودوا إليه بتقارير مفصلة عن كل شادة وفادة ليكون على بصيرة من أمره قبل بدء سفره... إن كل الحيثيات تزيدنا اقتناعا بأن المولى الحسن الأول يعرف أن ماسة ترمز عند السوسيين إلى معاني الأمل، والنجاة والخلاص.

ولكي نفهم اليوم الدلالة الرمزية لماسة سنعود إلى بعض المصادر التي ذكرتها قديما، فنجد بعضها يسوق ما يفهم منه أن في شاطئ ماسة خرج ويونس عليه السلام من بطن الحوت[18]. ونقف على نص آخر يخبرنا بأن القائد المسلم عقبة بن نافع وصل "ماسة" ذاتها[19]. ثم نقرأ ما يشير إلى أنها هي المكان الذي سيخرج منه المهدي المنتظر...[20]

إننا فعلا أمام رموز الأمل، والنجاة، والخلاص، خلاص يونس عليه السلام من بطن الحوت، وخلاص سوس من الشرك والوثنية بوصول الاسلام، وخلاص العالم من كل الشرور بظهور المهدي المنتظر.

استوعب المولى الحسن الأول رمزية خلاص "ماسة"، فتوج كل الرموز بأن جدد في الذهنية المغربية كل الدلالات الماسية، فشحنها بطاقة تتجدد قوتها الرامزة إلى الخلاص من الأطماع الأجنبية بمواجهة الباطل بالمشروعية المغربية الأصيلة. هذا الشعار الرمزي الحسني سنجده يحضر في مواكبة ما عرفه المغرب من تحولات اجتماعية وسياسية إلى ما بعد موت المولى الحسن الأول بأزيد من نصف

قرن، لتتكيف دلالته مع الأحداث في عهد الحماية، وتصير رمز الخلاص الوطني المشبع بروح أصالة وحدة تاريخ المغرب... ولتجسيد كل ذلك بوضوح تام نورد هنا جزءا من استنطاق الضابط الاسباني الاستعماري "مانصو" في "سيدي افني" لمعتقله أحمد الديب الباعمراني بعد قيام الناس في أيت باعمران «بنصر محمد الخامس على المنابر وفي الأسواق»..[21] ووجه الشاهد من ذلك الحوار هو ما يلي :

- لونصو :

أنتم قوم معروفون بالطمع، ولو كان هنا ضابط اسباني يعطيكم مليونين من البسيطة لنصرتموه ملكا عليكم. وقد نصرتم في فترة ما من تاريخكم آل ماء العينين.

- الديب :

أنتم دخلتم البلاد سنة 1934 فا هي السكة (العملة) التي تصرف هنا؟ فهل وجدتم سكة ماء العينين أو سكة مولاي الحسن؟

- لونصو، أطرق هنيهة وقال :

ماذا تريد من هذا السؤال؟

- الذئب :

أريد منك أن تقول الحق.

- لونصو :

وجدنا فيها السكة الحسنية.

ـ الذئب :

هذا دليل على أن البلاد لمولاي الحسن[22].

هكذا يصير المولى الحسن الأول رمزا راسخا في دلالته على استمرار المغرب حرا أبيا وكريما، ويصير منهلا خصبا متدفقا بدلالات النبل والشهامة والتضحية... وجماع ما قد يجد فيه الإنسان المغربي مصادر اعتزازه بتاريخه وحضارته ورجالاته الذين صار المولى الحسن الأول معلمة مضيئة تدل عليهم في معجم رموز أعلام المغرب.

سبق أن أشرنا في بداية هذه الكتابة إلى أنّ قصدنا العلمي منها هو أن نحسس بأهمية الحضور الحسني في الرموز الأمازيغية. ونعتقد الآن أن الهدف تحقق وزاد اقتناعنا بأن التراكم الرمزي المغربي الذي نعاني اليوم من مصاعب جمة في جمع معجمه، وفي دراسة مناهل إيحاءاته الرمزية وفي استقصاء أشكال ومضامين تجلياته، رغم أنه كان لغة فنية مشتركة بين المغاربة على اختلاف لهجاتهم وجهاتهم وأعمالهم. وتأكدنا ميدانيا[23] من أن السوسيين المعاصرين لزيارات المولى الحسن الأول إلى بلادهم كانوا يستوعبون اللغة الرمزية المغربية، ويتفننون في الإبداع بها، ويبرعون في فهم دلالاتها العميقة. وأكيد أن "الحركات الحسنية"[24] إلى سوس كانت هي الحدث التاريخي الذي هيأ هذا السلطان كي يدخل عالم "المناهل الرمزية" التي تنفخ في الألفاظ العادية روح الجمالية الرمزية التي تزيد فنية وسموا، بقدر ما تزيد تمازجا مع كل ما هو مغربي أو تفاعل معه المغاربة من طقوس وأساطير وحكايات ومعتقدات وعادات وديانات وآداب وأحداث ومهارات. طبية أو سحرية...

الهوامش :

1 ـ تأكدنا ميدانيا من أن العادات والفنون المحلية تؤكد بدورها ما أجمعت عليه المصادر المكتوبة حول حركات المولى الحسن الأول إلى سوس. لذلك قمنا بتوثيق ذلك الاجماع في سلسلة وثائقية تلفزية ضمن برنامج «كنوز» الذي نعده للقناة الأولى لتلفزيون المملكة المغربية ويخرجه حسن الطالبي. ومقالتنا اليوم «مولاي الحسن الأول في الرموز الأمازيغية» نتيجة ذلك البرنامج الذي نؤكد أن فكرة سلسلته الحسنية ما كان لها أن تتحقق لولا الجهود الجبارة التي بذلها السيد أحمد امجاد والي ولاية أكادير الكبرى، عامل اقليم «ايدا اوتانان» الذي ساعدنا بتنسيقه محليا مع الأساتذة الباحثين، ومع المسؤولين في العمالات والجماعات المحلية عبر المناطق السوسية المترامية الأطراف.

2 ـ «الرموز الأمازيغية» من بين قضايا الأطروحة التي نعدها تحت اشراف الدكتور عباس الجراري.

3 ـ «الاحتلاء» مصطلح اشتقه الأستاذ عمر أفا من مادة (ح،ل،ي) ليعني به تحويل النقود إلى حلي بتركيبها في القلائد، والأقراط... (أنظر : عمر أفا. مسألة النقود في تاريخ المغرب في القرن التاسع عشر (سوس 1822-1906) مطبعة النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء 1988. ص: 267،

4 ـ هناك نوع مزيف يسمى «البرهان». ولكل أصيل منهما وظائف طبية، وثمنه جد مرتفع، عكس «البرهمان» ـ المزيف ـ الذي لا مزية له.

5 ـ السابق. المكان نفسه.

6 ـ نفسه ص 269... «من ايجابيات عملية «الاحتلاء» هذه أنه بإمكان الدارسين الحصول على بعض القطع النقدية المفقودة، محتفظا بها ضمن محتويات القلائد والأقراط التي لا تزال لدى بعض الأسر حتى الآن».

7 ـ أحمد بن خالد الناصري : الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى (المطبعة البهية المصرية. 1304) ج 1 : 261.

8 ـ السابق، 214.

9 ـ نفسه، ص 186.

10 ـ نفسه، ص 185.

11 ـ نفسه 267.

12 ـ تأكدنا من ذلك بعد تحرير بعض فصول الأطروحة التي يشرف عليها الأستاذ عباس الجراري.

13 ـ أمرير عمر : الشعر المغربي الأمازيغي. دار الكتاب ـ الدار البيضاء. ط 1. 1395 هـ 1975 م ص 151.

14 ـ مطلع الأغنية بالأمازيغية هكذا :

رايك فهدو نبايعاك أيا كلِّيد ايوا الحاساني

وترجمها هكذا :

نريد أن نقدم الهدايا ونبايعك يا ملكنا يا حسني

15 ـ الحكاية يرويها عامة الناس، وخاصتهم. وآخر من سمعت صيغته؛ الأستاذ الباحث الشاعر : الراضي اليزيد من كلية الآداب ـ أكادير. وروايته أكثر إيجازا من الرواية التي اعتمدنا عليها هنا، لكوننا جمعناها قبل الاتصال بالأستاذ الراضي المذكور.

16 ـ أكد لنا الناس ـ ميدانيا ـ أن المولى الحسن كان يعرف الأهمية الرمزية لـ «ماسة»، وكان يحرص على زيارة رباطها.

17 ـ جرت العادة بأن يسبق «الميقاتيون والمهندسون» كل رحلة، ليتعرفوا بدقة على المسالك، والمنابع... وكل ما يساعد على المرور باطمئنان... (أنظر عبد الرحمن ابن زيدان : اتحاف اعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس الطبعة الثانية 1410-1990. مطبعة «إديال» البيضاء.

18 ـ الوزان، الحسن بن محمد الفاسي. وصف افريقيا. ترجمة محمد حجي، محمد الأخضر. مطبعة ووراقة البلاد ـ الرباط 1400 هـ، ص : 90.

19 ـ المكان نفسه.

20 ـ السوسي، محمد المختار، المعسول (مطبعة النجاح، الدار البيضاء المغرب الأقصى عام 1382 هـ 1962 م) ج 14:26.

21 ـ وگاگ الحسين. أطوار الصراع مع الاستعمار الاسباني في سيدي ايفني وآيت باعمران : من الحسن الأول إلى الحسن الثاني. (دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء) ص 41.

22 ـ نفسه 46.

23 ـ تأكدنا ميدانيا بإعداد حلقات ضمن برنامج «كنوز» المشار إليه في الهامش رقم 1.

24 ـ «الحركة : مصطلح مخزني يعني حملة عسكرية تجرد للاطلاع على أحوال القبائل وتمهيدها، وللحركة نظام خاص في التنقل وغالبا ما يصاحبها السلطان فتدعى حينئذ «محلة» كما ترد كلمة الحركة في الوثائق مرادفة لكلمة «محلة» بدون فرق، وقد يفرق بين المصطلحين باطلاق «الحركة» على الجيش أثناء تنقله والمحلة أثناء استقراره»، انظر : عمر أفا : مسألة النقود في تاريخ المغرب في القرن التاسع عشر (سوس 1822-1906).

* * *

المصادر :

1 ـ أمرير عمر، الشعر المغربي الأمازيغي (دار الكتاب الدار البيضاء. ط 1، 1395هـ-1975 م).

2 ـ أفا عمر، مسألة النقود في تاريخ المغرب في القرن التاسع عشر (سوس 1906-1822) مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء 1988.

3 ـ زيدان، مولاي عبد الرحمن (ابن) : اتحاف اعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس (الطبعة الثانية 1410-1990 مطبعة «إديال» الدار البيضاء).

4 ـ الناصري، أحمد بن خالد. الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى (المطبعة البهية المصرية 1304).
5 ـ السوسي محمد المختار، المعسول (مطبعة النجاح الدار البيضاء، المغرب الأقصى، عام 1382 هـ 1962 م) ج : 14.
6 ـ الوزان، الحسن بن محمد الفاسي، وصف افريقيا، ترجمة محمد حجي، محمد الأخضر (مطبعة ووراقة البلاد ـ الرباط 1400 هـ).
7 ـ وگاگ، الحسين، أطوار الصراع مع الاستعمار الاسباني في سيدي ايفني وآيت باعمران، من الحسن الأول إلى الحسن الثاني، (دار الطباعة الحديثة الدار البيضاء).

* * *

إرهاصات النقد المنهجي في الأدب المغربي الحديث من خلال كتابات محمد بن العباس القباج الأدبية

شعيب أوعزوز (*)

تمهيد :

إن المتتبع لحركة النقد الأدبي الحديث بالمغرب، يلاحظ أن إرهاصات النقد المنهجي الذي يقوم على أسس نظرية واضحة المعالم ومحددة المقاييس، لم تبدأ في البروز إلا مع بداية العقد الرابع من هذا القرن. أما الفترة الممتدة من بداية القرن إلى نهاية العشرينات، فلا نجد فيها إلا بعض التحليات والخطرات النقدية التي تصدر عن بعض المجالس والأندية أو تنشر في بعض الصحف أو تكتب في مقدمة بعض الدواوين أو الكتب الأدبية.

والحق أن الأندية في هذه المرحلة كانت المنبر العالي الذي تنشد من فوقه الأشعار، والمكان المناسب لمناقشة الأفكار وتبادل الآراء والملاحظات حول عدة قضايا ومجالات فكرية ودينية وأدبية وخاصة الشعر مما عمل على بلورة العمل النقدي ودفعه في طريق التطور والتجديد.

(*) أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل، القنيطرة.

وقد كان صاحب النادي الجنداري (محمد أبو جندار)، في مقدمة الرواد الذين أحسوا بضرورة مسايرة روح العصر والاستجابة لمتطلبات الواقع والحياة، فجاء مفهومه للشعر ولماهيته ووظيفته أعمق مما كان عليه عند سابقيه، إذ يقول :

« فالشعر إذا ليس هو تلك النغمة العروضية وإنما هو تلك العاطفة الروحانية، أو ما يتركه الشاعر في نفس السامع من التأثير عندما يصور له وجداناته وإحساساته تصويرا يكاد السامع يبصره ويلمسه بيده، فيصبح شريكه في شعوره، طائرا معه في جو ذلك الفضاء الواسع من الخيال.

أما إذا نطق به اللسان، لا عن إحساس ووجدان، ولا عن باعث من حسن وإحسان، وكان خاليا من تلك العاطفة الروحانية والقوة التأثيرية فليس ذلك على الحقيقة بشعر، وذووه إنما هم وزانون نظامون لا شعراء » [1]

يلاحظ من هذا التعريف أن أبا جندار قد فهم الشعر فهما متطورا، فهو لم يعد عنده الكلام الموزون المقفى، وإنما هو تعبير عن الوجدان وخلجات النفس، وهذا الموقف لا يخالف ما كان معروفا في المشرق العربي عند الشعراء المتأثرين بالتيار الرومانسي الذي يوثق الروابط بين الذات البشرية والطبيعة والحياة.

على أن الشعر عند أبي جندار ليس عاطفة فحسب بل هو أيضا حكمة تسحر القلب، إذ يقول :« وكم قضى الشعر بين قوم وآخرين وحكم بحكمه الشعرية وآياته السحرية » [2]

ولكن الفكر عنده لا يقصد لذاته، لأن الشعر ليس رأيا تؤديه الألفاظ بل هو : «دليل الشعور وأنشودة الضمير » [3]

ولعل هذه النظرة النقدية عند أبي جندار، محاولة نقدية جادة ترمي إلى تخليص أدبنا من إسار الجمود والاجترار، على الرغم مما يعتريها من قصور وعدم امتلاك تصور نظري واضح للعملية الشعرية.

أما الشاعر المطبوع عبدالله القباج أحد ممثلي هذه المرحلة فلم يستطع الخروج، في تحلياته التي كان ينشرها في جريدة السعادة، من إطار التقريظ الاعتباطي في كثير من الأحيان، إلى مجال إبداء الرأي المعلل.

وقد انتهج القباج في هذه التحليات طريقة الموازنة بين الشعراء مقتفيا في ذلك آثار أصحاب الموازنات في الشعر العربي كالآمدي في (الموازنة بين الطائيين)، والقاضي الجرجاني في (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، ولكنه لم يبلغ شأوهما ولا حقق الغاية من الاقتداء بهما، لأنه ارتاد مجالا غير مؤهل للخوض فيه. فالموازنات بين الشعراء والأدباء عمل نقدي خطير يتطلب معرفة واسعة بعلوم اللغة العربية وآدابها وهذا ما كان يعوز صاحبنا الذي لو أنه :« صرف جانبا من وقته في المطالعة والاستفادة وتتبع النهضة المشرقية ويقايس فكره على بنات أفكار معاصريه ويحذو حذوهم لانتفع به وربما أمكن أن يفاخر به المغرب، ولكنه اقتنع بخطته التي رسمها لنفسه واكتفى بالنعوت التي يتمتع بها » [4]

وقد فطن هو نفسه إلى هذا الأمر فمال إلى الاحتماء بالموازنة الحيادية التي ترى لكل شاعر مزية يمتاز بها، فشاعر يتفوق في إجادة المعنى، وآخر يمتاز بحسن اختيار اللفظ، وثالث يبرع في التشبيه والصورة، كما يوضح ذلك قوله :

« إن التفضيل بين المجيدين منهم على وجه القطع واليقين لا يمكن بحال لأن لكل شاعر مزية يمتاز بها في شعره ربما لا تتفق لغيره من الشعراء. فشاعر جيد

السبك متين الأسلوب جزل الألفاظ وآخر عذب الألفاظ رقيق الأسلوب يذهب في شعره مذهب السهل الممتنع الذي يطعمك ظاهره فإذا أنت حاولته فهو الصخر صلابة ومتانة.

وشاعر ينزع في شعره إلى التصوير والتخييل والتشبيه والتمثيل فلا تكاد تجد له في شعره حقيقة صريحة. وهذا الشاعر الأخير قد ينقاد له اللفظ وقد يمتنع فتختفي معانيه وراء ستار يختلف رقة وكثافة باختلاف درجات المدارك والفهوم، وهؤلاء الثلاثة كما قال المنفلوطي :« وإن اختلفوا مذهبا وطريقة، فهم متفقون شاعرية » (5)

يستنتج من هذا النص أن الموازنة عند صاحبنا لا تستهدف النظر في مختلف جوانب الأعمال الأدبية والمقارنة بينها بتحديد خصائص كل شاعر وتوضيح منحاه بالتتبع والاستقصاء لتنتهي إلى إظهار مدى إجادة هذا وإخفاق الآخر، وإنما تكتفي بالنظرة الجزئية والأحكام الاعتباطية التي لا ترشح إلا بكون صاحبها لا يمتلك تصورا نظريا واضحا حول العملية الشعرية.

ويسلك أحمد النميشي قري عبدالله القباج، فنجده يمهد للأشعار التي يعرضها في مسامرته، بتحليات عامة وتقريظات اعتباطية كقوله :« الشاعر المفلق، البارع المجيد » وكقوله :« له من يواقيت الأشعار ما يرمق بعين الإكبار »، فالناقد لم يكشف لنا عن المقياس الذي استند إليه في اختيار أشعاره، ولم يحدد المعيار الذي اعتمد عليه في إطلاق أحكامه وتقديراته فظلت بذلك نظرته للشعر غامضة محدودة الفائدة.

تلك هي بعض الآراء النقدية التي أسهم بها جيل الرواد من النقاد في الثلث الأول من هذا القرن، فهي وإن كانت لا تعبر عن رؤية واضحة في مجال الشعر والأدب فيكفيها أنها مهدت الطريق وحاولت وضع لبنة ولو صغيرة في بناء النهضة الأدبية التي تسلم مشعل قيادتها الشعراء والنقاد الشباب أمثال محمد بن العباس القباج.

1 – جوانب نظرية في نقد محمد بن العباس القباج :

أ – مفهوم الشعر :

إن كل عمل نقدي لا بد أن يصدر عن موقف معين من العملية الإبداعية وعن تصور نظري للشعر في ماهيته ووظيفته. والقباج يبدو أن له رأيا في الشعر وطبيعته وفي الدور الذي يجب أن ينهض به في الحياة، ولكن هذه الآراء لا ترقى إلى مستوى ضوابط وقوانين توجه العملية الإبداعية لأنها تنزع في كثير من الأحيان إلى العمومية وعدم الدقة ووضوح الرؤيا. ولتبيان هذا التصور النقدي عند صاحبنا نورد له بعض التعريفات في هذا المجال، يقول[6] :« لم يزل الشعر في كل أمة مرآة صافية ...» وهو « سجل للحوادث خالد، وترجمان الأمة ومنطق الحكمة » و « صورة لخلجات النفس » و « الشعر دموع القلوب وذوب الأفئدة وفيض الشعور »، إنه : «النسمة العلوية والنفحة الطيبة ».

ويقول أيضا في أبيات له[7] :

إذا الشعر لم يوقظ من الشعب راقدا   فلا قذفت در القوافي بحورها
إذا الشعر لم ينهض بآداب أمة   إذا خابت الآمال في الشعر والظن

إذا تأملنا هذه التعريفات المتعددة أمكن لنا اختزالها في تعريفين أساسيين هما :« الشعر مرآة » – (الشعر صورة لخلجات النفس) – التعريف الأول كما نلاحظ يشبه الأدب بالمرآة التي تعكس الواقع وهذا الترابط بين الأدب والواقع يشير إلى أهمية الأدب ودوره في المجتمع إذ هو مرآة ترى فيها الأمم صورتها لتعرف ما بها من كمال أو نقص. من هنا تكون لهذه المرآة وظيفة إيجابية وهي توكيد العلاقة بين العمل الأدبي والمجتمع بكل تجلياته.

وتشبيه القباج الأدب بالمرآة ليس شيئا جديدا في الأدب بل يرتد أصله إلى النظرية الكلاسيكية التي تجعل الأدب عاكسا للعالم الخارجي، وهذا الفهم لماهية الشعر ووظيفته عند القباج لا يختلف عما كان سائدا لدى أدباء ونقاد مدرسة الإحياء في المشرق العربي. فهذا نجيب الحداد يرى أن الشعر :« مرآة الأخلاق وتاريخ ما كانت عليه الأمم »[8].

وفي نفس السياق يحدثنا معروف الرصافي عن شعره فيقول [9] :

واجعله للكون مرآة عبرة فيظهر فيها خيال شؤونه

ويؤكد هذا المفهوم أيضا عيسى المعلوف حين يقول [10] :« الشعر مرآة تتمثل فيها أخلاق وعادات الأمم، فمهما صفت وراقت صفحتها وشف سطحها كان تمثيلها أصح ورونقها أوضح »

أما تعريف الناقد للشعر بأنه (صورة لخلجات النفس) فهو يمثل الوجه الثاني لعملية المحاكاة. فإذا كانت المرآة عند أصحاب النظرية الكلاسيكية تعكس العالم الخارجي فإنها عند أصحاب النظرية الرومانسية تعكس العالم الداخلي للمبدع أي أنها تجعل من الأدب تعبيرا عن خلجات النفس وانفعالات المبدع وأحاسيسه نحو العالم الخارجي.

فإذا كان نقاد الإحياء المتشبعون بأفكار النظرية الكلاسيكية يعتبرون الأدب مرآة الأخلاق والعادات وصورة لما وصلت إليه الأمم من رقي أو انحطاط، فإن ممثلي النظرية الرومانسية يتحدثون عن تصوير الانفعال وتمثيل الشعور، وما الشعر فيما يقول المازني :« إلا مرآة القلب، وإلا مظهر من مظاهر النفس، وإلا صورة ما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة الذهن »[11].

ويؤكد التصور نفسه عبدالرحمن شكري إذ يقول[12] :

ألا يا طائر الفردو ... س إن الشعر وجدان

فهذا الوعي بضرورة التجديد في مفهوم الشعر ووظيفته عند القباج، يبدو أنه كان وعيا عاما عند طائفة من الشعراء والنقاد الشباب، فهم جميعا يلحون على أن يكون الشعر تعبيرا عن الذات الجماعية والذات الفردية كما يتجلى ذلك في قول الشاعر محمد المختار السوسي[13]

لم لا أقول الشعر كيف أريد ... وأنا بنيران الشعور وقود
ما الشعر موزن بقافيه له ... معنى بأسماع الجليس سديد
لكنما الشعر الذي إن جال في ... الأسماع يذهب بالفتى ويعود
ويرن أثناء الضمير برنة ... نغماتها يحيا بها الموعود
فيثير مكنون الضمير كأنه ... وحي من اكناف السماء جديد
هذا هو الشعر الذي أختاره ... ويروق لي وأوده وأريد

وقول علال الفاسي[14] :

الشعر غير ذويه لا يدريه ... كالمجد غير الشعر لا يبنيه
الشعر روح في الفؤاد كريمة ... يوحي إليها الكون ما يخفيه
حتى إذا ملئت بأجمل حكمة ... أوحى لهذا القول ما يبديه

وقول عبدالله كنون [15] :

وما الشعر إلا حديث النفو	س وسجع الحمام على القضب
وروح لإفهام مغزى الحيا	ة على ألسن الشعرا النجب
يجدد للشيخ عهد الصبا	فيطرب باللهو واللعب
وكم من شعوب به نهضت	ونالت به منتهى الأرب

إن الشعر عند هؤلاء في بعده الأول تعبير عن الذات (وما الشعر إلا حديث النفوس) وفي هذا إرهاص ببداية التأثيرات الرومانسية الوافدة من المشرق العربي، وإرهاص بتحول وظيفة الشعر من النظم في الأغراض التقليدية إلى مقاربة الأحاسيس الذاتية، أي التعبير عن الذات في واقع متحول بدل النسج من الذاكرة الثقافية.

وفي البعد الثاني الشعر ذو وظيفة اجتماعية فهو بذلك رسالة تضاهي في أهميتها الوحي بما تمتلك من أسباب التأثير في النفوس.

الشعر وحي صادق   وعن الحقائق ناطق [16]

ولعل هذا التطور الذي بدأ يمس ماهية الشعر ووظيفته أمر تفرضه المرحلة التي بدأت تشهد تغيرا وتحولا في مختلف الميادين الفكرية والاجتماعية والسياسية، وطبيعي عندما يدخل مجتمع ما في مرحلة انتقالية تهتز كثير من القيم، وتظهر قيم جديدة تعبر عن المرحلة، وهذا فعلا ما بدأ يظهر في الحياة الأدبية في المغرب ابتداء من الثلاثينات التي تعتبر منعطفا جديدا في تاريخ المغرب الحديث.

ب – مفهوم النقد عنده :

من خلال الرؤية التي تكون للناقد حول ماهية الشعر ووظيفته يتحدد مفهومه للنقد ويتضح منهجه في تتبع إبداعات الشعراء والأدباء.

ومن خلال النظر إلى النصوص النقدية التي تركها صاحبنا نقع على بعض الآراء النظرية حول مفهوم النقد وتحديد مهماته وأدواره وصفاته. منها أن النقد عنده «ميزان» يعرف بها جيد الشعر من رديئه وزائفه من حقيقه كما عبر عن ذلك بقوله :« وإنما نعمد إلى أقوال الشعراء فنضعها في الميزان ونعرضها على محك النقد لنرى هل تتناسب مع تلك الشهرة وتستحق الإعجاب، وتعد من الأدب أم هي زيف وبهتان...» (17)

يتضح لنا من هذا التعريف أن النقد عند القباج، أداة لتمييز الجيد من الأعمال الأدبية من رديئها كما عرف في المفهوم القديم له.

ويعتبر القباج النقد، أيضا «مشرحة » و «الناقد طبيبا» إذ كل منهما في نظره، يقوم بمعالجة حالة مرضية إما في جسم الإنسان أو في جسم الأدب، فالغاية واحدة وهي استئصال الداء والقضاء على المرض. ولعل هذا التشبيه الذي أورده الناقد لخير دليل على ما كانت عليه حالة أدبنا وهي حالة متردية وسقيمة تدعو إلى مثل هذه الحركة النقدية العنيفة.

ويقول أيضا :« والنقد نقد سواء في حلوه أو مره وهو في الأخير أصدق على الأموات والأحياء وهو بهؤلاء أحق، وعلى الرقاب واقع لا محالة، إن استوى فسكين وإن التوى فمنجل وكلاهما قاطع » (18).

يبدو أن من مهام النقد عند القباج هو قطع واستئصال كل ما ليس بشعر، وتنقية أدبنا وتخليصه من الفوضى السائدة فيه، «وعندي لو أن حركة مثل هذه موجودة لعجلت بالقضاء على الفوضى الظاهرة واجتثت كل الشخصيات التي أعجبتها الألقاب وخدعتها البهرجة والإطراء » (19).

ونصادف أيضا ضمن التعاريف الكثيرة التي حدد بها القباج مهمة النقد ووظيفته، هذين التعريفين، يقول في أولهما :« ونحن إذا تجرأنا على شعرائنا وانتقدنا شيئا فإنما نريد الإصلاح ما استطعنا وننكر عليهم موقف الجمود ومحاكاة القدماء ومماشاة العصور الدابرة في كل شيء » [20].

ويقول في ثانيهما :« فالنقد شائع في كل أمة وفائدته ظاهرة ونتائجه في إصلاح ما اختل واعوج، وتنوير البصائر وتثقيف النفوس أمر عند الناس معلوم، وهل الناقد إلا كالصائغ يميز اللؤلؤ من الحجر والألماس من الزجاج والذهب من النحاس » [21].

يظهر من هذين النصين والنصوص السابقة أن النقد عند القباج ليس التحليل والتفسير ودراسة البنى الفنية وإنما مهمته الأساسية عنده هي الإصلاح والتقويم وحماية الشعر من الأدعياء، وهذه غاية طالما ألح عليها وتحمس لها. وفي سبيل تحقيق هذه الغاية ظل الناقد ملتزما بمنطلقه النظري في مواجهة الأصنام وأنصار الجمود والتقليد، إذ :« ليس من الحق أن نسكت طويلا عن الفوضى السائدة في أدبنا ولا من الصواب أن نهمل النقد العادل الذي لا تنكر فائدته ولا نرتاب أنه يخلصنا من الفوضى في الأدب ويقضي على الأوشاب » [22].

2 - جوانب تطبيقية في نقد القباج :

بعد تعرفنا إلى مفهوم الشعر والنقد عند القباج ننتقل إلى استجلاء بعض القضايا النقدية التي تناولها في نقده.

ولعل أول عمل نقدي ساهم به القباج في بعث الحركة النقدية بالمغرب هو كتابه (الأدب العربي في المغرب الأقصى)، الذي يضم بين دفتيه مقدمة وتراجم لمجموعة من الشعراء ومنتخبات من شعرهم، وتضم مقدمة هذا الكتاب إشارات نقدية مهمة تنم عن ذوق أدبي ونقدي طيب كما يتبين لنا ذلك من قوله:« ... ثم نشأت بعد ذلك طائفة من النشء الحي - وأشعار هؤلاء ملء الأفواه وحديث المنتديات - فالتهبت جوانح ذلك النشء واتقدت أفكارهم واهتزت عواطفهم فإذا في المغرب الأقصى شعر جديد طلي فيه من جمال الأسلوب وسهولة الألفاظ وصفاء الديباجة وسمو الخيال ما يبشر أن لهذا القطر مستقبلا زاهرا »[23].

وتقسيمه لشعراء هذا الكتاب إلى ثلاث طبقات يعد عملا نقديا إذ اعتمد في ترتيب شعرائه وتوزيعهم إلى طبقات على العنصر الزمني والفني فجاءت الطبقات متسلسلة متناسقة يأخذ بعضها برقاب البعض على الشكل الآتي :

- طبقة الشعراء الشيوخ - طبقة المخضرمين - وطبقة الشعراء الشباب.

والواقع أن هذا الكتاب يشكل خطوة رائدة في حياتنا الأدبية ويمثل ذروة ما وصل إليه النقد الأدبي في أواخر العشرينات من هذا القرن، فهو يعرفنا ببعض الشعراء ويطلعنا على مختلف المواضيع التي تطرقوا إليها، كما يجعلنا ندرك اتجاه ومقدرة كل واحد منهم والمرتبة التي يحتلها في عالم الأدب والشعر، وتلك غاية لا يستهان بها.

ومحمد بن العباس القباج الذي يعتبر أحد أعلام النقد الأدبي بالمغرب منذ صدور كتابه هذا، لم يشتهر كناقد فذ إلا مع بداية نشر مقالاته النقدية على أعمدة بعض المجلات والصحف وخاصة مجلة «المغرب».

فهذه المقالات وجهت الأدب المغربي وجهة جديدة بما تعرضت له من قضايا نقدية مست الجوانب الآتية :

1 - شعر المناسبات والتقليد الحرفي :

ينكر الناقد شعر المناسبات وخاصة شعر المدح، ويشن حملة عنيفة على أولئك الشعراء الذين يزيفون الحقائق ويتخذون الشعر وسيلة لاكتساب الحظوة وتسلق مراتب الشهرة، والذين لا يدعون أية مناسبة دون أن يتباروا فيها بقصائدهم الجافة التي لا تعبر إلا عن ذوق سقيم وفكر عقيم، فيمدحون ويهنئون ذوي الجاه والسلطان لا عن عاطفة صادقة وإحساس شريف، وإنما رغبة في العطاء والثناء وشرف المنزلة. « والشعر عند هذه الطبقة قد بلغ قمة الهرم فليزم تلقيحه، والمطروقات لا تزال عندهم محدودة، والمواضيع محصورة وأكثر ما تدور على المدح والرثاء والنسيب المرذول، ولا داعي إلى هذا المدح إلا الاستجداء والاستنداء وطلب الحظوة وشرف المنزلة » [24]

وتشتد حملة الناقد على هؤلاء الشعراء ويوجه إليهم سهام نقده، ويتهمهم بتزييف عواطفهم وعدم الاكتراث بالحالة الواقعية والنفسية للشعب.

إن مثل هذا الشعر في نظر القباج - ينبغي أن يستأصل ولذلك نجده يجهز بعنف على الشاعر المطبوع أحد أبرز شعراء المناسبات ويتهمه بتزييف عواطفه، ويصف شعره بأنه قد :« هرم كما يهرم الشيخ الكبير » [25].

وقد ساقه هذا الانحراف عن وظيفة الشعر الحقيقية، وهذا الضعف والانحدار الذي أصاب شعره، إلى مدح المستعمرين بما ليس فيهم كما في قوله [26].

جـزى المولى فـرنسـة عن حـمانا بأفـضل مـا يجـازي المصلحـينا
جـزى المولى المقـيم العـام عـنا وكـان على الصـلاح له مـعـينا

ويوالـي الناقد حملته على هذا النوع من الشـعر الذي لا يصور خلجات نفس صاحبه ولا يعبر عن أمل أمته ولا يروم الصدق ولا ينطق بالحكمة، باتهام الشاعرين عبدالرحمن بن زيدان وعباس الشرفي بمجافاة الحقيقة، فظل شعرهما حافلا بأغراض الشعر القديمة من مدح وتهنئة ورثاء واعتذار وغيرها. وهذه الأغراض ذاتها لم تكن تصدر عن شعور بالإعجاب والتقدير وإنما كان يطبعها التكلف والمبالغة والافتعال، كما نلاحظ في هذه الأبيات من قصيدة لعباس الشرفي قالها في مدح محمد الخامس :

تغـيب ولكن لا تغـيب عن القلب وتظهر من بعد كما أنت في القرب
يواجهك الإسعاد واليمن حيثما حللت وعين الله ترعاك عن كثب
لقـد كنت نورا في الرباط وحوزه ومذ غبت صرنا في ظلام وغيهب[27]

وقد علق الناقد على هذا المطلع بقوله :« ولعل هذا المطلع يصلح أن يكون مستهل قصيدة في النسيب، وهو به ألصق وحبذا لو فعل »[28].

وعندي أن هذه الأبيات ليس فيها من الشعر إلا الوزن والقافية وترصيف الكلمات، فهي لم تزد على أن رددت على أسماعنا ما ألفناه من أوصاف وتشبيهات في مجال فراق الحبيبين.

وهذا عبدالرحمن بن زيدان لم ينج هو الآخر من سهام القباج فقد نعت قصيدته التي قالها هو الآخر في مدح محمد الخامس، بالتكلف والتعقيد وابتذال معانيها، فهي قصيدة لا تثير في القارئ أي شعور بالاهتزاز والانفعال،

ولا تختلف في شيء عن قصيدة عباس الشرفي التي أوردنا بعض الأبيات منها سابقا، فكلاهما من الشعر الساقط المرذول الذي لا تخرج منه إلا وأنت :« منقبض الصدر مندمل القلب تلعن الشعر وتلهث من التعب وذلك أثر الشعر الركيك من القلب ومفعول النظم السخيف في النفس »(29)

وتشتد حملة الناقد على الشعراء المقلدين التقليد الحرفي، وينكر عليهم موقف الجمود، ويدعوهم إلى الإقلاع عن هذه الظاهرة المزيفة للعواطف، وأن يتحولوا عنها إلى مواضيع تمس حياة الفرد وحياة الجماعة، إذ الشاعر الحقيقي عنده :« من يستطيع أن يرسم بشعره صورة لخلجات نفسه وأمل أمته وينطق بالصواب الذي لا يتطرق إليه الكذب ولا المبالغة ولا يفسده الغموض والإبهام والبهرجة والتهريج » (30).

أما أن يظل الشاعر مقلدا للقدماء في كل شيء تقليدا لا روح فن فيه فتلك عادة قد :« صارت منبوذة لأنها لا تفصح عن عاطفة صادقة ولا تترجم عن إحساس شريف» (31).

فإذا كان التمهيد بالنسيب – في نظر القباج عادة مقبولة عند شعراء العصر الجاهلي ومن أتى بعدهم لأنهم يعبرون بذلك عن عواطفهم الصادقة، فإنه يعجب من الشاعر الشنجيطي وهو ابن القرن العشرين كيف أجاز لنفسه أن يقول في مطلع إحدى قصائده المدحية (32) :

آه له من عميد طالما صبرا   جمر الغضا في حشاه يرتمي شررا
إذا تألق برق من بشائره   جاءت زعازعه تزجي له كدرا

الناقد لا يرى موجبا لهذا النسيب :« سوى عقم الفكر ونضوب القريحة وعجزها عن الخلق والابتكار وإيجاد المعنى الدقيق » [33]. ولذلك ينصح الشعراء بمراعاة ذوق العصر واستيحاء شعرهم من محيطهم ومما تعج به حياتهم العامة والخاصة حتى تجيء أشعارهم مطابقة لروح العصر ورسما لنفسيتهم وخواطرهم.

2 - ضرورة العناية بالمعنى قبل المبنى :

إن الناقد لم يكن يدعو إلى العناية بالمعنى على حساب اللفظ، وإنما كان ينظر إلى القصائد من حيث الابتكار والسمو في معانيها أولا، ومن حيث جودة لفظها وصحته وجزالته ثانيا، ولذلك نجده يعيب على الشعراء العقم والإحالة والابتذال والاختلال في المعاني، والخطأ والركاكة وضعف التعبير في المباني كما نلمس ذلك في قوله :« نطمع أن نرى شعراءنا يتسابقون في حلبة الإجادة والسمو في المعاني والجزالة والاستقامة في اللفظ. أما الضرب على وتيرة ما غبر وترديد المعاني العقيمة وتكثير الجناسات فتلك بضاعة خاسرة وأسلوب لا يلائم ذوق العصر ولا يناسب الروح الجديدة الثائرة التي علمتنا كيف نميز الطيب من الخبيث » [34].

إنه يريد أن تكون المعاني سامية والألفاظ جزلة مع عدم الإسراف في استعمال الجناسات واللعب بالألفاظ. ولذلك نراه يتهم ابن الشاطيء بالتكلف في الألفاظ والتضحية بالمعنى في سبيل القافية، لأن الشعر عنده هو :« اللفظ الجميل فيه المعنى الرائع » [35].

ويتهم أيضا عبدالله القباج بالإحالة واختلال المعنى في قصيدته التي يمدح فيها أحد سراة المغرب قائلا [36] :

خبيرا بصيرا بالزمان وأهله أديبا أريبا مغرما ببناتي
فدونكها في ظرف يوم وليلة في شهر ربيع والزمان مواتي
ولكنها من دون حلي لأنها على عجل تدعو إلى العشرات

ويعلق الناقد على البيت الأول بقوله :« أراد أن يقول بنات أفكاره، فضاق البيت ولم يتسع للفظ، فبقيت البنات وحدها متعلقة بمحذوف على طريق الاكتفاء، فاختل المعنى وتكونت في الذهن صورة بشعة سافلة » [37].

ومثل هذه العيوب، يقول الناقد كثيرة في شعر القباج الشاعر «فكم أوقعته في أحط درجات الإسفاف وذهبت بمحاسن شعره » [38].

3 – دعوة الشعراء إلى العناية بقصائدهم :

يعيب الناقد على بعض الشعراء قلة اهتمامهم بشعرهم وعدم تعهدهم له بالتنقيح وإعادة النظر فيه قبل إخراجه إلى الناس، ومع ذلك فهو يعترف لبعضهم بالموهبة والشاعرية ولكنه ينصحهم باستغلال هذه الموهبة بالممارسة والصناعة والثقافة، لأن الموهبة كما يقول تكمل بالصناعة، وهذا الرأي كما يبدو لا يختلف عما سبق أن أقره ابن سلام الجمحي وتبعه فيه نقاد آخرون، حينما قال :« وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات » [39].

أو كما قال القاضي الجرجاني :« إن الشعر صناعة وعلم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد

من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال، فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان » [40].

وقد قال الناقد في شاعر الحمراء :« وأنت في قصيدتيك (المزوارية) و (البيازية) وفي أبياتك البغدادية وفي منظومتك الأخلاقية هذا كل ما أعرفه من قوافيك، وفي كلها أجد شاعرية الطبع والغرام بالجمال وسهولة التعبير وبداعة التصوير وميلا إلى نفس العصر، وغزارة في المادة، ولكن المادة تكمل بالصناعة، وإني لأنتقد عليك قلة الاعتناء إجمالا فأنت تشعر شجية مرة في المقهى وأخرى في الطريق وطوارا في دار تجمعك بمن يلذ وآونة في ركن مع من لا يصلح ويأتي إلى ذهنك القول فترميه على القرطاس بأساس وغير أساس، وتبدأ القصيدة بمناسبة وتتممها بأخرى، وفي هذا الوضع وفي ذاك، وتزيد فيها ثم تحذف منها، وقد تحذف الجميع بالمرة، فوضى وكسلا وعدم ترتيب وقلة مبالاة – أنقم عليك هذه الأخلاق الكاسدة وأنبهك إلى استغلال الموهبة الكامنة فيك أتم استغلال بالتلقيح والتعهد المادي، كلمات يجمع كلها لفظ إتقان » [41].

وينتقد أيضا على الشاعر المطبوع قلة اهتمامه بقصائده وعدم تعهدها وتنقيحها وإتقانها، إذ يقول عنه :« وهذه العيوب كثيرة في شعره ليس لها حصر ولا عد ... وهو لا يريد أن ينقح قصائده خوف أن تقصر ولا تبقى لها مزية التطويل وتعدد القوافي » [42].

4 - المخيلة الشعرية والصور :

إن الناقد يأخذ على الشعراء قصورهم في الرؤية نحو الأشياء لأنهم لا يتجاوزون في وصفها النقل الحرفي، ولذلك نجده يتصدى لهم ويقف عند بعض

أوصافهم ليبين كيف أن صورهم مفتعلة وسطحية تقف عند ظاهر الأشياء ولا تتعداها إلى الكشف عن جوهرها ولبابها، إذ :« ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ؟ وإنما مزيته أن يقول ما هو ؟ ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به » [43].

فقد عاب على محمد البيضاوي، من خلال قطعة في وصف مكناس [44] :

لله لله مـــا أبهـــاك مكنـاس	أرض هي الأرض بل ناس هم الناس
بها القصـور وأسوار مشـيدة	كالراسيـات وأبراج وأقـواس
تجسم الفخر في تلك المعاقل والـ	جلال والعزم والسلطان والبـاس
ومـاؤها السلسبيل العذب باكره	ريح هو المسك أنفـاس بأنفـاس

النقل المباشر الذي يفتقر إلى فعالية الخيال وقدرة الملكة الشعرية التي تحلق بعيدا في سماء الإبداع.

فالبيضاوي في نظر الناقد شاعر الكلمات والأوزان والقوافي وليس شاعر المعاني الجوهرية والصور الرائعة والتشبيهات الرائقة. فهو لم يزد في هذه الأبيات على أن عدد وأحصى الأشياء وشبه بعضها ببعض تشبيها يفتقد إلى قوة الشعور وعمقه واتساعه ونفاذه إلى صميم الأشياء.

وقد تعجب الناقد من الشاعر المطبوع كيف استحسن هذه الأبيات وأقدم على تشطيرها بقوله [45] :

لله لله مـــا أبهـــاك مكنـاس	خصب ورخص وأغراس وأعراس
مكناس ما نظرت عيني نظيرتها	أرض هي الأرض بل ناس هم الناس
بها القصـور وأسوار مشـيدة	شتى وفيها من الأكياس أجناس
وبين ساحـتـهـا الآثار ثابتة	كالراسيـات وأبراج وأقـواس

ومثل هذه الأبيات والأوصاف لا تنم إلا عن الافتعال وفساد الذوق واضطراب الرؤية الشعرية عند الشاعر مما جعل الناقد يعلق عليها بقوله :« إنه لوصف سطحي وذوق الشاعرين واحد والصلة بينهما معروفة كونها البيئة والوسط ووحدة الاتجاه في الشاعرية والتفكير » (46).

5 – الوحدة العضوية :

من العيوب التي انتقدها القباج على الشعراء انعدام الوحدة العضوية في قصائدهم، والعمل الفني كما هو معروف يتطلب الانسجام والتناسق والترابط، ولقد فطن من قبل ،الشاعر مطران إلى هذه الحقيقة الجمالية ودعا إليها ثم تبعه من بعد أعضاء مدرسة الديوان فأكدوا هذا المفهوم وألحوا عليه وأوضحوا معالمه من خلال الانتقادات العنيفة التي وجهها العقاد إلى شوقي.

والناقد محمد بن العباس القباج وهو من الذين اطلعوا على أسس مدرسة الديوان وتأثروا بها، لا غرابة في أن نجده هو الآخر يعيب على الشعراء أن قصائدهم تفتقر إلى الوحدة العضوية والانسجام والترابط كما لاحظ في قصيدة عباس الشرفي التي يقول في مطلعها :

تغيب ولكن لا تغيب عن القلب ... وتظهر من بعد كما أنت في القرب
يواجهك الإسعاد واليمن حيثما ... حللت وعين الله ترعاك عن كثب
لقد كنت نورا في الرباط وحوزه ... ومذ غبت صرنا في ظلام وغيهب

وقد علق الناقد على القصيدة قائلا :« وسامح الله الشاعر فلم يكد يصل إلى البيت الثالث حتى نفرت القافية من بيتيها الأولين وفرت بعد سكون واضطربت الرنة الموسيقية اللازمة للشعر فبرد الدم الذي أوشك أن

يفور، وخمدت الأعصاب قبل أن تثور، وهذا النفور في القصيدة كثير والضعف في معانيها ظاهر فليس بين أبياتها ارتباط ولا بين روحها اتصال»[47].

ومثل هذا التفكك وعدم الانسجام بين أجزاء القصيدة، يلمسه الناقد أيضا في قصيدة الشنكيطي التي مطلعها[48] :

آه له من عميد طالما صبرا   جمر الغضا في حشاه يرتمي شررا

إذ يرى أن الشاعر حينما انتهى من حر اللوعة والشكوى تخلص « ببيت لا صلة له مع ما قبله ولا يمت إليه بسبب وهناك تقف بك الكلفة الواضحة متأملا في الخلط والخبط كيف يكونان »[49].

6 – السرقات :

إن موضوع السرقات موضوع شائك وخطير يحتاج إلى سعة الاطلاع لتتبع معاني الشعراء ومبانيهم، والتمكن من معرفة السابق من اللاحق في ابتكار معنى أو إجادة لفظ، لإرجاع كل سرقة إلى أصلها.

ولابن عباد بعض المساهمات في هذا الميدان الفسيح، حيث نجده يتهم بعض الشعراء بالسرقة والإغارة على معاني غيرهم، ويأتي الشاعر عبدالسلام العلوي في مقدمة هؤلاء الشعراء، حيث عقدت له محاكمة أدبية تخيلها الناقد، للنظر فيما وجه إليه من التهم بالسرقات الشعرية.

وللتعرف على بعض وقائع جلسة المحاكمة وعلى نوع التهم الموجهة إلى الشاعر، نقتطف بعض العبارات من هذه المحاكمة [50]

"- يأتي بمعان مسبوق إليها، كقوله :

وكان سعيدا بالهيام وبالجوى | وبالسهر المضني وسعير الكوالح

وقوله :

سلام على ذاك الزمان فإنني | سعدت به رغم العدو المشايح

وجلس عمر فقال المتنبي :

- ماذا تقول يا زياد عن هذا الشاعر ؟

لقد سمعنا لك ضجة مع هذا السيد حول قصيدة من قصائده، فما قولك الآن ؟

- يا حضرات القضاة، سرقات هذا الشاعر كثيرة لا تحصى وسأبين لكم منها واحدة فقط، فهي تكفينا في البحث عن سرقاته، أما سمعتم في البردة والهمزية أن إيوان كسرى تزلزل لمولد النبي العربي ...؟ أما سمعتم من قبل أن قريشا تئد البنات خوف الفضيحة، وأن السيد المطاع من يتعدى... و... و، وهذه المعاني المتداولة في البردة وغيرها سطا عليها الشاعر وقال :

العزيز المطاع من يتعدى | والذليل الضعيف في الهيجاء
جهلوا رقة الحنان فراحوا | يئدون البنات خوف الشقاء
جاءهم بالقرآن يبعث فيهم | نور حق وحكمة وذكاء
هاهم يهزمون للفرس جيشا | صال دهرا بقومه البسلاء

فإذا قارنتم بين هذه المعاني وبين ما في البردة والهمزية تبين لكم صدق ما أقول ».

ومن الشعراء الذين تمت محاكمتهم أيضا بتهمة السرقة، ابن الشاطيء. فلنستمع إلى بعض وقائع الجلسة التي عقدت له : [51]

"- هذا وأنت يا حضرة الأستاذ « زياد »

- ماذا أقول لك ؟ أقول بأن ما تعده سرقة، إنما هو من توارد الخواطر لا غير والسلام.

- وهنا صاح زياد :

لا تثقوا به يا حضرات القضاة، لقد قسم معه الغنيمة، فضحك الجمهور وملأ الجو بالتصفيق، فضرب المتنبي بمطرقته على الطاولة، فسكت الجميع، وعلا صوته في الفضاء، الحكم بعد المداولة، وقاموا ودخلوا المقصورة، وهنا التفت إلي ابن شقرون وقال :

- " أترى أنت أن هذه التعلات كافية لبراءة الشاعر ابن الشاطيء ؟

- إذا كان الشعر هو اللفظ الجميل فيه المعنى الرائع، فإن هذا المسكين قضى على الشعر.

- وما قولك في الأبيات التي أتى بها صاحبه للدفاع عنه ؟

- تلك أبيات لامرىء القيس تمثل العصر الجاهلي. أما ابن الشاطيء فهو يمثل عصر النور فلا نقبل منه أن يشبه لنا انسياب أبي رقراق برسم خط في طرس، لقد مضى يا صديقي عصر الجمال والنوق ».

يبدو من خلال هذا الأسلوب الذكي في محاكمة الشعراء، وفي تتبع سرقاتهم ورد كل سرقة إلى كيسها، أن الناقد كان على اطلاع بالأدب العربي قديمه وحديثه، كما أنه كان متتبعا للحركة الأدبية والنقدية في المشرق وتأثر بها إلى حد بعيد، فجاءت محاكماته للشعراء على غرار وأسلوب المحاكمات الأدبية في المشرق.

وبهذا الأسلوب الجديد في الممارسة النقدية يكون القباج قد حقق تطورا ملحوظا في مسيرة نقدنا الأدبي، وخطا به بعض الخطوات في طريق التجديد، لو قدر له أن يتسع ويستمر لأعطى نتائج مثمرة في الميدان الأدبي.

7 - الهنات اللغوية والأخطاء العروضية :

لقد كان الناقد حريصا على سلامة اللغة وغير متسامح في الخروج عن أصول اللغة العربية وقواعدها، لأن الوقوف على ما تعارف عليه النحاة أو وردت به كتب اللغة شرط أساسي لا غناء عنه لحفظ اللسان من الزلل والخطأ، ومن ثم فهو يأخذ على محمد الشنكيطي بعض الأخطاء اللغوية في إحدى قصائده الغزلية [52] :

وقلت هذا الهوى الممقوت ضيعني   أما الرجيم فلا تسأله كيف جرى
والنفس تأمرني واللهو يبطرني   والشيب ينذرني يا رب أنت ترى
لما أحل برأسي قلت مزدريا   الشيب في الرأس لا يستلزم الكبرا
فانحط في عارضي يمشي إلى ذقني   وإن في اللحية الشمطاء لي نذرا

ويعلق الناقد على هذه الأبيات بقوله : « ونحن نهمس في أذن شاعرنا اللغوي، أن الصواب في البيت الثالث "حل" فإن "أحل" معناها وجب أو خرج، ولعلها سبق قلم لو سمح الوزن، ولكنه لا يسمح، ولو قال "ألم" لاستقام الوزن والمعنى » [53].

ويأخذ عليه أيضا ارتكاب أخطاء عروضية، كما في قصيدته في وصف مكناس.

لله لله ما أبهاك مكناس   أرض هي الأرض ، بل ناس هم الناس
وماؤها السلسبيل العذب باكره   ريح هو المسك أنفاس بأنفاس

حيث يقول :« إي شعر هذا مع الإقواء الظاهر في القافية الأخيرة » (54).

ويأخذ أيضا على شاعر الشباب علال الفاسي بعض الأخطاء اللغوية التي لفتت انتباهه في بعض أبيات قصائده، كما في هذا البيت :

وليس علي إذا غضبوا وكانوا الوشاة وأردى الوشاة

ويقول الناقد معلقا على الخطأ اللغوي المرتكب في هذا البيت :

« فما معنى أردى الوشاة ؟ في اللغة ردي فلان يردى هلك وهو لازم فيكون المعنى، هم أكثر الوشاة ردى وهلاكا. وهذا المفهوم بعيدا أن يكون هو المقصود لبرودة معناه، وربما غرض الشاعر أن يقول : وكانوا الوشاة وأكثر إرداء من الوشاة، فإن كان هذا ما يقصده شاعرنا فالمعنى لا يعطيه، وقد علمت أن ذلك لا يبنى إلا من الثلاثي، والثلاثي لو فرضناه لا يسمح بهذا المعنى المرغوب » (55).

ويعلق الناقد أيضا على خطأ لغوي أخر لنفس الشاعر في بيته :

راموا المراتب فابتاعوا ديناتهم كذاك يفعل من يغتر بالرتب

بقوله : يقال : "باع" وشرى بمعنيين متضادين في كل واحد منهما، غير أن "اشترى" لا نعرفه إلا بمعناه المعروف، وضده ابتاع، والشاعر هنا يقصد ب "ابتاع" (باع) وهو الصحيح إن أراد أن يستقيم له المعنى »(56).

ويمكن أن نرى إلى المآخذ التي انتقدها ابن عباد على الشعراء بكيفية إجمالية من خلال الجدول الآتي :(57)

لشعراء	الموهبة الشاعرية	الأخطاء اللغوية والعروضية	دقة التصوير	اختيار الموضوع	التجديد والتقليد	الحشو والإطالة	المعاني والأفكار	جفاف القافية	التكلف الغرابة التعقيد	قلة الاطلاع وضعف الثقافة	الصدق والكذب	عدم العناية والإتقان	الألقاب العظيمة
عبدالأحد الكتاني	–												
محمد بن ابراهيم	+	+	+	+	+ / –	–				–		–	–
ابن زيدان	–	–		–	–	–	–		–		–		
عباس الشرفي	.			–		–	–	–					–
عبدالله القباج	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–		–
الشنكيطي	–	–	–	–	–	–	–	–			–		
علال الفاسي	+	+/-	–	+	+ / –	–	+	–	–		+		
عبدالسلام العلوي		–		+		–			–				
عبدالكريم التواتي	+					–					+		
ابن الشاطيء									–	–	–		

يتبين لنا من خلال هذا الجدول التقريبي، أن الناقد القباج لم يكن ناقدا بلاغيا ولغويا يرى إلى الأخطاء النحوية واللغوية أكثر مما يرى إلى القيم الفنية العامة للعملية الشعرية كالذوق والموهبة الفنية التي يعتبرها أساسا لكل عمل إبداعي خلاق. وعلى هذا الأساس نجده يتهم كثيرا من الشعراء الذين انتقدهم، بعدم قيام الموهبة عندهم ما عدا الشاعرين محمد بن ابراهيم وعلال الفاسي اللذين اعترفا لهما بالشاعرية والموهبة، يقول عن الأول :« ... هذا كل ما أعرفه من قوافيك، وفي كلها أجد شاعرية وميلا إلى نفس العصر وغزارة في المادة »(58).

أما علال الفاسي، الذي قال عنه بأنه شاعر الشباب بحق، فيبدو أن ذوقه السليم يعود إلى مواضيعه السليمة المسايرة لروح العصر، وعلى هذا فالموهبة والذوق هما عنصران أساسيان في العملية الإبداعية عند ناقدنا. وهو بهذا الرأي يؤكد ما سبق أن قال به نقادنا القدماء في أدبنا العربي، كابن سلام الجمحي والقاضي الجرجاني وغيرهما من النقاد.

III أسس الفكر النقدي عند القباج :

إنه من الصعب تحديد أسس الفكر النقدي عند القباج من خلال مقالات نقدية محددة، وهي المقالات التي اعتمدناها في هذه الدراسة. إذ لم يتح لنا أن نطلع على كل كتابات الرجل النقدية المبعثرة في المجلات والصحف. ولكننا رغم ذلك سنحاول رصد بعض مظاهر أصول هذا الفكر معتمدين على ما بين أيدينا من نصوص للكاتب.

إن التصور النظري الذي ينطلق منه الناقد في تحديد مفهوم ووظيفة النقد والشعر لهو نتيجة لكثرة اطلاعه على ما كتبه أعلام الأدب العربي القديم

ونقده، وخاصة ابن سلام الجمحي وابن قتيبة والقاضي الجرجاني، حيث يبدو أثر هؤلاء في فكر القباج النقدي واضحا.

بالإضافة إلى قراءاته في الأدب العربي الحديث وتأثره ببعض أعلامه انطلاقا من التيار المحافظ في النقد إلى أعضاء مدرسة الديوان.

وسأقتصر على ذكر بعض الأعلام الذين يبدو أن تأثر القباج بهم واضح ولكن هذا لا يعني أن الناقد لم يستفد من غيرهم، وإنما اكتفيت بالبعض عن الكل، لأنه من الصعب استقصاء كل من قرأ لهم الناقد وتأثر بهم، ولأن كثيرا من المفاهيم والآراء النقدية قد تتواتر عند مجموعة من النقاد.

والمظهر الأول لتأثر القباج ببعض أصول الفكر النقدي العربي القديم يتمثل في تصنيفه للشعراء في كتابه « الأدب العربي في المغرب الأقصى » على أساس فكرة الطبقات، حيث نجده يقسم الشعراء المترجم لهم في هذا الكتاب إلى ثلاث طبقات : طبقة الشيوخ، طبقة المخضرمين، وطبقة الشباب. وهذه الفكرة كما يبدو مستوحاة من الناقد العربي ابن سلام الجمحي الذي يعتبر أول من سلك هذا المنهج في الأدب العربي بتأليف كتابه « طبقات فحول الشعراء ».

والمظهر الثاني لتأثر القباج بابن سلام الجمحي يتمثل في قوله بأثر البيئة في الشعراء، حيث يقول :« وهكذا أيضا ينبغي أن يفهم أدبنا ويدرسه من أراد ذلك، فيدرس أدب كل طبقة في محيطها ووسطها، ويعرف كيف ينتقد انتقادا صحيحا نزيها »(59).

أما تأثره بأعلام الأدب الحديث ونقده، فهو واضح وجلي. ولعلنا إذا حاولنا تتبع ذلك انطلاقا من أعلام النقد في العصر الحديث، نجد أن القباج لا يختلف في بعض القضايا النقدية التي تعرض لها في نقده للشعر والشعراء وخاصة قضية البناء الموروث للقصيدة العربية وافتتاحها بالغزل أو الوقوف على الأطلال عما سبق أن سجله وانتقده أحمد فارس الشدياق واعتبره عادة العرب في نظم قصائدهم وأسلوبا غريبا في النظم.

ولعل من الذين تركوا بصماتهم واضحة في فكر القباج النقدي أيضا، خليل مطران رائد التجديد الأولي في القرن العشرين، ويمكن أن نقول ونحن نبحث عن أصول الفكر النقدي عند القباج، أن ناقدنا قد اطلع على آراء مطران النقدية وتمثلها وخاصة دعوته إلى وحدة القصيدة، وتنكره لشعر المناسبات.

وإذا ما نحن نظرنا إلى ما أفاده القباج من مدرسة الديوان فإننا نجده يتبنى كثيرا من آراء هذه المدرسة النقدية، ويستقي منها بعض أسسها النظرية حول مفهوم الشعر والنقد.

ودعوة القباج إلى الاستفادة مما يجري في الشرق في المجال الأدبي والنقدي صريحة، فهو يقول :« وهذه صحف الشرق ومجلات مصر على الأخص تعنى بالنقد عناية فائقة وتطلع علينا بمقالات مليئة بنقد شعراء تلك الجهة، ولا تكاد تخرج المطابع ديوانا حتى يسرع إليها الكتاب وتتلقفه الأقلام فتشبعه نقدا وتحليلا، أفلا يكون لنا بعض اقتداء بهم ومسايرة لخطتهم وانتهاج لمسلكهم المأخوذ عن صحف الغرب »[60].

ويمكن أن نلمس أثـر هـذه المدرسـة في فكـر القــبـاج النقـدي، في عـدة جوانـب، منـها :

1 - طريقـة نقـد الشـعـراء، وهـذه الطريقـة تتـمـيـز بكونــهـا قـاسـيـة وعنيفة وصارمـة.

2 - الأدب مـرآة لصاحبـه وعصـره.

3 - الشعـر رسـالـة إنسانيـة دافعـة إلى التغيير والتصحيح والتجـاوز.

انطـلاقـا من هذه المبـادئ والأسـس أخـذ القبـاج يكتـب عن الشـعـراء ويضـع شعـرهـم على المشرحـة ليكشـف عن الصحيـح من المعتـل، وانتهـى من هذه العمليـة إلى جملـة من المآخـذ لاحظـها على بعض الشعـراء الذين انتقـدهـم، وهذه المآخـذ لا تخـتلـف عن بعض الانتقـادات التي انصـب عليـهـا نقـد أعضـاء مدرسـة الديـوان لشعـر حافـظ وشوقـي وغيرهـم، منـهـا :

- الوحـدة العضـويـة.
- الإحالـة، وهـي فسـاد المعنى بالمبالغـة الكاذبـة ومخالفـة الحقيقـة.

(عبدالله القباج - عباس الشرفي - محمد البيضاوي الشنكيطي ...)

3 - التقليـد ومحاكـاة الأقدميـــن.

4 - رفـض الوصـف الحسي المباشـر في الشعـر.

ويتميـز نقـد القبـاج أيضـا بالجـرأة والميـل إلى الصراحـة التي يفتقـدهـا كثير من النقـاد، وجرأتـه تسـتـمـد قوتـهـا من اطلاعـه الواسـع على الثـقـافـة العربيـة، وبخـاصــة الأدبيـة منهـا، ومـن نزوعـه إلى الإفـحــام بقـوة الحـجـة والمنطـق لا بقـوة التضليـل وقلـب الحقائـق والتلاعـب بالألفـاظ الفارغـة الجوفـاء.

ومن أسس الفكر النقدي عند القباج أيضا إيمانه بالحوار ويتبادل الرأي لا كقضية نظرية فحسب وإنما كعمل وممارسة في كتاباته النقدية فهو ما فتىء يؤكد في تواضع أن أفكاره وآراءه لا تتجاوز أن تكون مجرد آراء شخصية قد تصيب وقد تخطىء، بقوله مخاطبا شاعر الحمراء :« ليست عندي أبياتك فأعرضها على القراء - قرائي النبهاء وأدعوهم إلى مشاركتي في الرأي، وليست لدي حججك فأقدمها إليهم لينظروا فيها معي نظر العارفين، ولذلك أكتفي بالحكم في شأنك بما أعلم وحدي عن قليل من كثير، والعهدة عليك إن أخطأت وحادبي القلم عن سواء السبيل » (61).

هذه بعض أسس الفكر النقدي عند القباج حاولت استخلاصها من آرائه وتصوراته ومفاهيمه النظرية حول الأدب والنقد، ومن ممارساته وتطبيقاته لهذه الآراء في نقد شعر الشعراء.

الخاتمة :

إن ما يمكن قوله في هذه الخاتمة هو أن الناقد محمد بن العباس القباج قد لعب دورا كبيرا وطلائعيا في بعث الحركة النقدية بالمغرب تلك الحركة التي أنارت السبيل أمام الشعراء وساهمت في توجيه أدبنا وفكرنا ودفعت بهما إلى مسايرة التقدم الحضاري والتطور العلمي، وجعلت الأدباء يكتسبون تصورات جديدة حول ماهية وطبيعة ووظيفة الأدب، بما أثارته من ثورة ضد الضعف والجمود والقيم البالية التي لم تعد تصلح لروح العصر، بل إننا نستطيع أن نقول : إن هذه الحركة قد ساهمت في خلق الوعي الوطني بما كانت تدعو إليه الشعراء من اختيار المضامين التي تمس واقع الفرد وواقع

الجماعة، والتعبير عنه بما يمكن أن يذكي الحماس ويوقد الجذوة ويقوي الوعي ويلهب الشعور، أي تعرية الواقع المغربي في كل جوانبه، وفضح مؤامرة الاستعمار والتنديد بالممالئين له.

ولقد كانت فعلا هذه الحركة النقدية التي أرسى أسسها القباج وشاركه في بلورة أفكارها نقاد آخرون كأحمد زياد - وسعيد حجي وغيرهما، منبعا تفجرت عنه عبقرية الأدباء والكتاب والشعراء، فانطلقت من بين صفوف الشعب نخبة يقظة تعبر عن حياة الفرد وعن كرامته وحقه في الحرية والاستقلال.

والناقد القباج كان على وعي بالدور الذي يمكن أن يلعبه الأدب في حياة الإنسان، ولذلك نجده يدعو إلى أن يعكس الأدب باستمرار التحولات الطارئة في حياة المجتمعات، كما في قوله :« لم يزل الشعر في كل عصر وفي كل أمة مرآة صافية تنعكس فيها أخلاقها وعوائدها وأميالها واتجاهاتها، ولم يبرح مثالا قائما لما بلغته الأمة من حضارة وما لعبته من أدوار وما مر عليها من أخطار »[62].

ولم يكن الهدف من النقد عند القباج هو تتبع الإنتاج الأدبي والاكتفاء برصد مواطن الجودة والرداءة فيه فقط، بل كان يتوخى من ورائه بالإضافة إلى توجيه المبادرة الإنتاجية وتقويمها عند الاقتضاء، إلى الإسهام في بعث نهضة فكرية عامة، وبالتالي خلق حياة أفضل ومجتمع متقدم مساير لروح العصر ورقيه الحضاري، ولذلك نجده ينتقد الشعراء الذين يجافون الحقيقة ويزيفون الواقع. إنه يريد شعرا حافزا للهمم مؤثرا في النفوس، ذا عاطفة

صادقة وإحساس شريف، إنه يريد أن يقول االشاعر ما يوافق عصره كما تقتضيه سنة التطور، ولتحقيق هذه الغاية نجده يخوض صراعا عنيفا ضد أنصار الجمود والتخلف، تمخضت عنه بلورة عدة مفاهيم أدبية ونقدية. ولم يكن له أن يقوم بهذا الدور الكبير لولا اطلاعه الواسع على الحركة الأدبية المشرقية، ولكن هذا الاطلاع لم يجعله يكتفي بنقل المصطلحات والمفاهيم الأدبية والنقدية من الآخرين وتوظيفها بكيفية آلية، بل إنه حاول أن يستوعب كل ذلك ويبلوره ويضفي عليه تجربته الشخصية وهذا ما جعل نقده للقصائد الشعرية تحليليا إلى حد ما.

ولقد خلق كل هذا في نفسه حالة شعور بالمسؤولية الفكرية وما يقتضيه ذلك من اتباع سبيل النقد المتزن الملتزم بالخلق العلمي في التفكير والاستنتاج، والتحلي بالاستقامة في نقد آثار الغير، ولذلك نجده يكرر في كتاباته "ما أردنا إلا الإصلاح".

إن الحركة النقدية التي افتتح قارتها في أدبنا الحديث، الناقد محمد بن العباس القباج، لو قدر لها أن تستمر بالكيفية التي انطلقت بها، وقدر لها أيضا أن يتسلم مشعلها نقاد آخرون لهم نفس الطموح والحماس، ونفس الأسلوب والغاية لعرفت وجها غير الذي هي عليه اليوم .

* * *

الهوامش :

1 - محمد احميدة : من الأدب المغربي على عهد الحماية - محمد بوجندار الشاعر الكاتب ، ص : 97 .

2 - جريدة السعادة عدد 3 / 9 / 1921 .
3 - من الأدب المغربي على عهد الحماية ،محمد بوجندارالشاعر الكاتب ص : 97 .
4 - محمد بن العباس القباج : لذغات بريئة، مجلة المغرب، عدد أكتوبر 1934 ، ص : 11.
5 - عبدالله القباج : الشعر والشعراء، ص : 12 / 13 .
6 - مجلة المغرب، عدد يوليوز 1934 ، ص : 12 .
7 - نفسه، ص : 12 .
8 - مجلة الفكر العربي، العدد 26 مارس 1986 ، ص : 155 .
9 - نفسه، ص : 155 .
10 - نفسه، ص : 155 .
11 - ابراهيم عبدالقادر المازني : الشعر غاياته ووسائطه، ص : 5 .
12 - عن محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون، ص : 56 .
13 - الأدب العربي في المغرب الأقصى، ج : 2 ، ص : 68 .
14 - نفسه، ج : 2 ، ص : 10 .
15 - نفسه، ج : 2 ، ص : 40 - 41 .
16 - نفسه، ج : 2 ، ص : 55 .
17 - مجلة المغرب، عدد أكتوبر 1934 ، ص : 10 .
18 - مجلة المغرب، عدد يناير 1933 ، ص : 12 .
19 - نفسه، عدد يوليوز 1934 ، ص : 12 -13
20 - نفسه، عدد نونبر 1934 ، ص : 6 .
21 - نفسه، عدد أكتوبر 1934 ، ص : 9 .
22 - محمد بن العباس القباج، مجلة المغرب، عدد أكتوبر 1934 ، ص : 9 .
23 - الأدب العربي في المغرب الأقصى، ج : 1 ، ص : (د) .
24 - محمد بن العباس القباج، مجلة المغرب، عدد يوليوز 1934 ، ص : 16 .
25 - مجلة المغرب، عدد أكتوبر 1934 ، ص : 10 .
26 - نفسه، ص : 10 - 11 .
27 - مجلة المغرب، عدد يوليوز 1934 ، ص : 14 .
28 - نفسه، ص : 14 .
29 - محمد بن العباس القباج، مجلة المغرب، عدد يوليوز 1934 ، ص : 13 .
30 - مجلة المغرب، عدد يوليوز 1934 ، ص : 12 .
31 - محمد بن العباس القباج، مجلة المغرب، عدد نوفمبر 1934 ، ص : 6 .
32 - نفسه، ص : 6 .
33 - نفسه، ص : 6 - 7 .
34 - مجلة المغرب، عدد يوليوز 1934 ، ص : 16 .

35 - محمد بن العباس القباج، شعراؤنا في قفص الاتهام جريدة الوداد، عدد 15 غشت 1943 .

36 - مجلة المغرب، عدد أكتوبر 1934 ، ص : 11 .

37 - نفسه، ص : 11 .

38 - نفسه، ص : 11 .

39 - محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء، ص : 3 .

40 - القاضي عبدالعزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص : 15 .

41 - مجلة المغرب، عدد مايو 1933 ، ص : 8 - 9 .

42 - مجلة المغرب، عدد أكتوبر 1934 ، ص : 11 .

43 - عن محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون، ص : 69 .

44 - مجلة المغرب، عدد نونبر 1934 ، ص : 7 .

45 - نفسه، ص : 7 - 8 .

46 - نفسه، ص : 8 .

47 - مجلة المغرب، عدد يوليوز 1934 ، ص : 15 .

48 - مجلة المغرب، عدد نونبر 1934 ، ص : 6 .

49 - نفسه، ص : 6 .

50 - محمد بن العباس القباج، شعراؤنا في قفص الاتهام، جريدة الوداد، العدد 178 29 غشت 1943 ، ص : 3 .

51 - نفسه، العدد 177 ، غشت 1943 ، ص : 3 .

52 - محمد بن العباس القباج، لذعات بريئة، الشنجيطي، مجلة المغرب، عدد نونبر 1934 ، ص : 7 .

53 - نفسه، ص : 7 .

54 - نفسه، ص : 7 .

55 - مجلة المغرب، عدد مارس 1935 ، ص : 13 .

56 - نفسه، ص : 12 - 13 .

57 - العلامة (+) موفق. والعلامة (-) مأخذ.

58 - مجلة المغرب، عدد مايو 1933 ، ص : 8

59 - الأدب العربي في المغرب الأقصى، ص : (هـ).

60 - مجلة المغرب، عدد يوليوز 1934 ، ص : 13 .

61 - مجلة المغرب، عدد مايو 1933 ، ص : 8 .

62- مجلة المغرب، عدد يوليوز 1934 ، ص : 12 .

* * *

تطور الدراسات النحوية في المغرب حتى القرن الثامن الهجري

أحمد بلشهاب(*)

I- أوائل النحو المغربي

ليست للدراسات النحوية بالمغرب تاريخ طويل، فقد دخل النحاة المغاربة هذا الحقل متأخرين. ويبدو من المراجع المتاحة أنها ظهرت في القرن الخامس، وهي الفترة التي كان فيها النحو العربي في المشرق والأندلس قد تقوت مناهجه وتحددت اتجاهته. ثم ان أسماء قليلة، لم تبلغ حدا من الشهرة والتكريس، هي التي اشرفت على هذه الدراسات. وقد كان هؤلاء العلماء أندلسيين تحولوا إلى المغرب، بعد أن دخلت الأندلس في طور الفتن والثورات. وانتصبوا للتدريس في مراكزه العلمية وهي: مراكش وفاس وسبتة. ولاشك أنه وجد إلى جانبهم أساتذة مغاربة كانوا يعلمون النحو والقراءات، ولكنهم كانوا رحلوا إلى الأندلس وأخذوا عن علمائها وعادوا إلى وطنهم. فالأندلس كانت على عهد أمراء الطوائف (422-493) قبلة الطلاب المغاربة حيث وجدوا في عالم الأندلس ومناخه الفكري إبداعات واجتهادات في العلوم والفنون لم يروها في ثقافتهم الأصلية.

(*) أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان.

فهؤلاء الأندلسيون والمغاربة اشتركوا جميعا في وضع اللبنة الأولى في النحو المغربي، علما بأنهم اكتفوا، في تدريسهم للنحو، باعادة تقديم المادة النحوية التقليدية، فلم نجد لهم آراء نحوية تميزهم كما لم نجدهم يعنون بوضع كتب أو شروح في النحو، ويبدو أنهم كانوا مدرسين وقراء، تولوا شؤون الخطبة والقضاء. وهذا هو السبب في أنهم بقوا اسماء منسية لا تذكرها إلا كتب التراجم والفهارس.

ويعد أبو عبد الملك مروان بن عبد الملك بن سمجون[1] الطنجي (ت 491) في طليعة الرعيل الأول من علماء المغرب في النحو. أخذ الفقه والأدب عن شيوخ بلدة طنجة ثم رحل إلى مصر وسجلماسة وصقلية وسمع عن علمائها، ثم سكن سبتة مدة وولي فيها الخطبة والأحكام كما اقرأ بها القرآن وكتب اللغة، ووصفه القاضي عياض بقوله «وكان ذا جزالة وشهامة وفصاحة... أخذ نفسه بالاعراب والتقعير في كلامه مع الخاصة والعامة فلا يكاد يؤخذ عليه لحن»[2].

وكان يعاصره أبو بكر محمد بن البراء الجزيري[3] أحد أئمة النحو والأدب في عصره. درس بسبتة مدة، وقرأ عليه القاضي عياض كتاب الكامل للمبرد.

وعاصره كذلك أبو عبد الله محمد بن عمر بن قطري الزبيدي[4] النحوي (ت 501) من أهل اشبيلية. كان متقدما في علم النحو والأصول. استوطن سبتة ودرس بها النحو والعربية.

وأبو علي الحسن بن طريف[5] السبتي (ن 513) كان شيخ بلده في النحو والفقه والحديث والأدب، أخذ عنه القاضي عياض الأدب والحديث وقرأ عليه الجمل للزجاجي، والمقتضب للمبرد، والايضاح للفارسي.

وبعـد هؤلاء يلقـانا خلف بن يوسف بن فـرتون[6] النحـوي (تـ 532) من أهل شنترين، كان متقدما في صنعة النحو والأدب. سكن سبتة مدة وأقرأ في جامعها كتب النحو واللغة، ثم انتقل إلى فاس فأقام بها وأخذ عنه بها، وقيل سكن طنجة مدة.

وأبو جعفر محمد بن حكم بن أحمد بن باق[7] (ت 538) من أهل سرقسطة. أخذ عن شيوخ بلده. كان ذا حظ من علم الكلام، شديد الاطلاع على بحوث النحاة القدماء. واقفا على كتب الفارسي وابن جني وابن سعيد السيرافي. سكن مدينة فاس وتولى أحكامها وأقرأ بها العربية. ويعد من أوائل المدرسة الأندلسية التي استقرت بفاس. وله شرح في الايضاح.

لكن ابرز علماء المغرب في المنتصف الأول من القرن الخامس هو القاضي عياض(8) (ت 544). أخذ عن شيوخ بلده سبتة. كان متفننا في العلم، ذا عناية بصناعة الحديث. ألف مؤلفات مفيدة في الفقه والتاريخ والحديث. وكانت له مشاركة في النحو والعربية، كما يتجلى ذلك في كتابه «بغية الرائد» حيث تناول، وهو يحلل حديث أمّ زرْع، قضايا نحوية شائكة، استدل في معالجتها بأقوال أئمة النحو العربي، وهم سيبويه والأخفش والمبرد والفارسي.

من بين القضايا التي عالجها:

- علامة التأنيث ونون الجماعة مع تقدم الفعل[9]
- تمييز العدد[10]
- «لا» النافية للجنس ووجوه استعمالها[11].
- الاشتقاق

- الاخبار بالمفرد عن الجمع[12]

- احوال «كان» الناقصة، و«ما» الاستفهامية[13].

والمعروف أن المسألة الأولى فيها خلاف، ولذا يطرح القاضي عياض الموضوع أوّلا، فيقول «اجتمعن، أو جلسن، أو اجتمعت احدى عشرة. فاظهر في هذه الروايات علامة التأنيث ونون الجماعة مع تقدم الفعل، وبابه في العربية والاحسن في الكلام حذفه، وترك علامة التثنية والجمع، وإفراد الفعل»[14].

ثم يورد آراء النحاة وتعليلاتهم له، ويبتدئ بسيبويه الذي يذهب إلى وجوب حذف صيغة الجمع والتثنية من الفاعل مع تقدم الفعل، وإلى ابقائها مع تقدم الفاعل «حذفوا ذلك اكتفاء بما أظهوروا يريد: من صيغة الجمع والتثنية – فقالوا: قام أبواك، وقام قومك، فاستغنوا بما اظهروا عن: قاموا وقاما... ولو بدأت باسمائهم لم يكن بد للمضمر أن يجيئ بمنزلة المظهر في المذكر والمؤنث والتثنية والجمع، فتقول: اخواك قالا، وقومك قالوا...»[15].

ولكن القاضي عياض يستقرئ أقوال العرب، فينقل عن سيبويه ان منهم من يقول: ضربوني قومك، وضرباني اخواك، حيث جعل للجمع علامة. ويرى أن الأخفش حمل على هذا الوجه قوله تعالى (واسروا النجوى الذين ظلموا) وحمل عياض على ذلك حديث الرسول (ص) (يتعاقبون منكم ملائكة بالليل وملائكة بالنهار) وقول الفرزدق:

يَعْصِرْنَ السليطَ أقارِبُهُ.

وهذه الشواهد الكثيرة التي تصطدم بالقاعدة، لا يعمد عياض إلى تأويلها أو حملها على الضرورة، وإنما يوردها ليستدل على أن للمسألة أحوالا كثيرة، وأنه

لابد من الاتساع في القياس بحيث يعتد في قواعد النحو بالقليل والنادر وبالأقوال وبالأشعار.

والاستقصاء طابع مميز لتفكير القاضي عياض سواء في هذه المسألة أو في غيرها. في قضية اقْتِران الفعل بالمؤنث الحقيقي، يعرض أولا لرأي أبي علي الفارسي الذي يقرر وجوب اظهار علامة التأنيث في الفعل (وأمّا الفارسي فقال: لزمت التاء ها هنا في المؤنث الحقيقي لتشعر بتأنيثه حسب لزومه له وحقيقته...)[16].

ويعرض لاحقا الوجه الآخر الذي ورد عليه الكثير من كلام العرب، فقد قال بعض العرب: قال امرأة، ويعلل عياض ذلك بكونهم جعلوا اظهار المؤنث بعد الفعل يُغني عن العلامة.

ويمضي في الاستقصاء، فيلاحظ أنّ ثمة آيات وردت بالوجهين. جاء على الوجه الأول قوله تعالى (قد جاءتكم موعظة) و(جاءتكم البينات) و(قالت لهم رسلهم).

وورد على الوجه الثاني قوله تعالى (فمن جاءه موعظة من ربه فانتهى) و(قال نسوة في المدينة) و(استيأس الرسل).

على هذا النحو يعالج القاضي عياض القضايا النحوية، يطرح القضية التي تواجهه عند تحليل الحديث، ثم ينقل ما قيل فيها من أراء. وفي كثير من الأحيان يلجأ إلى التعليل والافتراض لتقرير وجه من أوجه الاستعمال، معتمدا في ذلك على الشواهد من القرآن الكريم، والحديث الشريف، والشعر العربي، وأقوال العرب.

ولابد من التذكير أن القاضي عياض لم يكن دارسا متخصصا في النحو، بل كان فقيها متبحرا في علم الحديث. فلم يدرس في كتابه «بغية الرائد» المادة النحوية المأثورة عن بحوث النحاة القدامى، بل شرح حديث أم زَرْع، وفصّل القول فيما تضمنه من فوائد تاريخية وفقهية وبلاغية ولغوية ونحوية. ولهذا بقي نشاطه في هذا المجال محدودا في نحو الفقهاء.

II- الدراسات النحوية المتخصصة :

أخذت الدراسات النحوية تزدهر في المغرب منذ النصف الثاني من القرن السادس، على يد طائفة كبيرة من علماء الأندلس الذين نقلوا إليه نشاطهم الفكري واللغوي، بدافع الرغبة في استعادة مكانتهم العلمية والإجتماعية، وخاصة بعد أن وجدوا الملوك الموحدين يقدرون العلم والعلماء، ويحترمون حرية الفكر، ولا يحاربون الفلسفة وكتب الأصول.

ولاشك أن بلاد الأندلس كانت خلال القرنين السادس والسابع تابعة للمغرب، ولذا لا نعجب إذ وجدنا النشاط اللغوي الذي شهده المغرب في هذه الفترة هو امتداد للحركة اللغوية بالأندلس.

ومعلوم أن الدراسات اللغوية الأندلسية في القرن السادس كانت قد اكتملت واتضحت معالمها، وأصبح لعلمائها آراء واستدراكات تميزهم عن نحاة المشرق، وسارت هذه الدراسات في اتجاهين :

الأولى: اعتنى اصحابه بدراسة كتب نحاة المشرق واستيعابها، ووضع شروح واستدراكات عليها. وفي هذه الشروح بسطوا آراءهم وأرادوا أن يدلّوا على تميز

شخصيتهم في هذا العلم، وأكْثرُ شروحهم انطلقت من كتاب سيبويه، والجمل للزجاجي، والإيضاح للفارسي. وهي الكتب المشرقية التي لقيت رواجا عند الأندلسيين.

وأصحاب هذه الاتجاه هم علماء المدرسة الاشبيلية التي تستقطب ابن هشام اللخمي، وابن ملكون، وأبا بكر بن طاهر الخدب، وابن خروف، والشلوبين، وابن عصفور، وابن أبي الربيع... وغيرهم.

الثاني: حاول أصحابه الاجتهاد في الأصول والفروع، وتناولوا بالنقد آثار المتقدمين، وخطؤوهم في الكثير. ووضعوا في ذلك تآليف. صنف ابن مضاء (الرد على النحاة) في ابطال دعوة القائلين بالعامل والعلة في النحو. وألف ابن السيد البطليوسي (اصْلاح الخلل) في نقد كتاب الجمل للزجاجي. وألف ابن الطراوه (الافصاح) خطأ فيه الفارسي في مواضع كثيرة. ووجه ابن البادش نقدا للنحاس في كتابه (الكافي).

تجاوب المغاربة مع شيوخ الاتجاه الأول. لأن هؤلاء هم الذين كانوا يتصدرون لتدريس النحو والقيام عليه في سبتة ومراكش وفاس.

ففي سبتة برز عدد غير قليل من شيوخ العربية وهم:

1- ابن هشام اللخمي[17] (ت 577) جعله ابن عبد المالك اندلسيا من اشبيلية. كان نحويا قائما على العربية وآدابها، استقر بسبتة طويلا، ودرس بها كتاب سيبويه، فانتفع بعلمه أهلها، وجرت بينه وبين أبي بكر طاهر الخدب مناظرة في مسائل من كتاب سيبويه، وتخرج على يده عدد وافر من التلاميذ، منهم: أبو

الحسن بن أحمد الخولاني، وأبو عبد الله بن عبد الله الكناني، وأبو علي حسن بن محمد الجذامي، وأبو عمر يوسف بن عبد الله الغافقي، وابن الآبار.

وصنف تآليف كثيرة، منها: تقويم اللسان، وشرح أبيات الجمل، وشرح مقصورة ابن دريد.

2- ابن عياش الخزاعي[18] (ت 595) من الجزيرة الخضراء، روى عن ابن ملكون الاشبيلي النحوي، وأخذ الكتاب عن السهيلي، سكن سبتة وأقرأ بها العربية. وكانت حلقته يؤمها كثير من الناس.

3- أبو القاسم الجزيري الخضراوي[19] (كان حيا سنة 605). أخذ عن شيوخ بلده. ثم انتقل إلى سبتة، وكان ممن رحل إليه لأخذ كتاب سيبويه.

4- أبو العلا ادريس الأنصاري القرطبي[20] (ت 647) استقر بسبتة بعد سقوط قرطبة، وكان من مقرئي كتاب سيبويه.

5- أبو القاسم بن رحمون المصمودي[21] (ت 649) أخذ عن ابن خروف النحوي، واقرأ بسبتة كتاب سيبويه.

ولكن سبتة تشهد حركة لغوية اعمق واخصب خلال النصف الثاني من القرن السابع من انتقال نحاة حلقة أبي علي الشلوبين الاشبيليه إليها بعد سقوط اشبيلية سنة 646. وتذكر كتب التراجم أن هؤلاء الذين استقروا بسبتة عاودوا نشاطهم العلمي في التدريس والتأليف، خاصة أنهم وجدوا المدينة تنعم بالاستقرار والرخاء، ومزدانة بعلماء كبار في شتى المجالات.

ويعتبر ابن أبي الربيع[22] أنجب طلبة الشلوبين وأكثرهم تخصصا، فكل آثاره في الدراسات النحوية. تصدى لاقراء كتاب سيبويه وقتا طويلا، وكانت حلقته

مزدهرة، يؤمها المغاربة والأندلسيون معا. ثم اتجه إلى التأليف في النحو، فصنف: «البسيط في شرح الجمل» و«الكافي في الافصاح عن معاني كتاب الايضاح» و«الشرح الأوسط على كتاب الجمل» و«تقييد على كتاب سيبويه» و«كان ماذا؟». اشتهر الكتابان الاولان بين علماء المغرب، وقاموا بتدريسهما في حلقاتهم، وسنجد عبيد الله الثعالبي الفاسي أحد ابرز نحاة المغرب في القرن الثامن يكثر من النقل عنهما، مع احترام لابن أبي الربيع واعتداد بأقواله.

وتخرج على ابن أبي الربيع عدد وافر من التلاميذ النجباء، منهم ابن رشيد[23] ت 721) الذي لزمه بسبتة، وأبو القاسم التجيبي[24] (ت 730) ومحمد ابن عبد الله بن عبيده الاشبيلي[25] (ت 706).

ويتصدر بعد ابن أبي الربيع للاقراء مكانه مجموعة من تلاميذه من أمثال: أبي اسحاق الغافقي[26] (ت 716) الذي لزمه بسبتة، وابن هانئ اللخمي[27] (ت 733) وابن عبد المنعم الصنهاجي[28] وغيرهم كثير.

وتزدهر الدراسات النحوية في مراكش بدورها، ويشرف عليها في البداية النحاة الأندلسيون الذين قصدوا مراكش خلال حكم المرابطين والموحدين باعتبارها عاصمة ادارية وعلمية، ولما كانت تنعم به من استقرار، ثم ينضاف إليهم لتدريس النحو شيوخ من المغرب، وكان نشاط الجميع متمحورا على شرح كتاب سيبويه وتفهمه، إلى أن جاء أبو موسى الجزولي فدرس كتابه (الكراس).

يمكن أن نتعرف خلال القرنين السادس والسابع على عدد وافر من هؤلاء النحاة الذين أقاموا الدراسة النحوية بمراكش. ويأتي في مقدمتهم.

1- أبو العباس المالقي[29] (ت 560) وهو من كبار نحاة الأندلس، تحول إلى مراكش وساهم في ادارة حلقاتها العلمية. وأدّب بني عبد المومن.

2- محمد بن عبد الله العبدري[30] (ت 567) من أهل قرطبة، استوطن مراكش. ودرس بها العربية والآداب. وله شرح في الجمل للزجاجي. وشرح أبيات الايضاح، أخذ عنه شيوخ كثيرون.

3- السهيلي[31] (ت 581) وهو أبو القاسم، عالم اندلسي مشهور، أخذ عن ابن الطراوة، وكان متعدد النشاط، فكتب في اللغة والفقه والتفسير والأخبار. وله في النحو: «نتائج الفكر» عرض فيه آراء ذاتية مبتكرة في المسائل النحوية.

استدعاه الخليفة يوسف إلى مراكش ثلاث سنوات. وتذكر المراجع المناقشة العلمية التي جرت بينه وبين ابن خروف. ولا نعثر على ذكره في شروح المغاربة. ولعلهم لم يتأثروا به كما لم يتأثروا بابن مضاء[32] (ت 592) الذي استدعى إلى مراكش. وتولى قضاءها. ومارس نشاطا علميا بفاس ومراكش، ولا يذكر عنه انه تصدر لتدريس النحو.

4- ابن خروف[33] (ت 609) علم من أعلام المدرسة الاشبيلية، أخذ العربية عن ابن ملكون، وأبي بكر طاهر الخدب، ويذكر ابن عبد الملك أنه كان كثير العناية بالرد على الناس، وقد ناقض تأليف ابن مضاء «الرد على النحاة» بكتاب سماه «تنزيه أئمة النحو عما نسب إليهم من الخطأ والسهو». انتقل إلى المغرب، وكان يتردد بين فاس ومراكش، انقطع فيهما لتدريس كتاب سيبويه، فتخرج على يده نحاة من المغرب والأندلس.

تصدى بعده، تلاميذه لتدريس النحو بمراكش وفاس.

5- أبو موسى الجزولي[34] (ت 607) أول من اشتهر من النحاة المغاربة، ربما لأنه أول من عرفت له بحوث في النحو. وتذكر المصادر أنه رحل إلى مصر وأخذ عن ابن بري النحوي. وفي عودته نزل بالجزائر ودرس بها، وتخرج على يده ابن معط - وهو نحوي مشهور نظم (الفية) في النحو سابقة على الفية ابن مالك. ثم أجاز البحر إلى الأندلس. ونزل بالمرية، فتصدر للاقراء بها، وأخذ عنه بها من أهلها جماعة منهم: أبو اسحاق بن غالب[35]، وأبو عبد الله محمد بن أحمد بن الشواش[36]. ثم عاد إلى العودة فاستوطن مراكش، وانتصب فيها لتدريس العربية،

ومن تلاميذه المشهورين، أبو زكرياء بن علي[37]، شارح الجزولية، ومحمد بن علي الشريف (ت 682)[38]، وأبو بكر الوشقي[39].

لأبي موسى الجزولي تآليف املالها على طلبته، منها:

- الكراسة، أو القانون، أو المقدمة.
- شرح ايضاح الفارسي.
- شرح أصول ابن السراج.
- تعليقات على كتاب سيبويه. وغيرها، ولكن «الكراسة» هي التي بقيت، أما التآليف الأخرى فلا نعرف عنها شيئا.

ويبدو أن «الكراسة» هي التي اشتهرت ونالت اعجاب النحاة من المغرب والأندلس، فقد اهتموا بتدريسها وشرحها. وممن شرحها من الأندلسيين أبو علي الشلوبين[40]، والابدي[41] وابن عصفور، وابن مالك، والشلوبين الصغير[42]، وابن

عبد النور المالقي[43]، وعلم الدين القاسم ابن أحمد الموفق المرسي[44]، ونظمها محمد بن غياث الجدامي الشريشي[45] في رجز تعليمي، وشرحها من الجزائر ابن معط[46] صاحب أول الفية في النحو.

ومن المغرب: أبو زكرياء بن علي، وأبو اسحاق العطار[47] وسمى شرحه «المشكاة والنبراس في شرح الكراس»، والشريشي تاج الدين[48] الذي له كتاب «شرح المفصل» وكتاب «شرح الجزولية».

تعددت المصادر التي أفاد منها أبو موسى الجزولي في كتابه «الكراس»، فقد نقل عن كتاب سيبويه، وأصول ابن السراج، وانتفع من معاني القرآن للفراء اشهر علماء الكوفة، ومن ايضاح الفارسي، أحد اعلام المدرسة البغدادية. إلا إنه بلور، في مسائل نحوية، افكارا ذاتية مخالفا بها جمهور النحاة. ومن ذلك. مثلا قوله ان «الابتداء» يرفع المبتدأ والخبر، فهو يطلبهما معا[49]، ومعلوم أن البصريين يرون أن المبتدأ هو الذي يرفع الخبر.

وقوله انّ الاداة الجازمة تعمل في الشرط والجواب معا، ورأي جمهور البصريين أن العامل هو الأداة وفعل الشرط.

وقوله أن الفعل يتعدى إلى المفعول له دون واسطة[50]. ومذهب الجمهور أنه منصوب على اسقاط حرف الجر.

وفي «الكراسة» افكار كثيرة تفرد بها الجزولي وجعلت منه مدرسة نحوية، عمل على تطويرها تلاميذه النجباء الذين خلفوه في التدريس، وهم أبو عبد الله التادلي المراكشي[51]، وابن قطان[52]، وأبو زكرياء بن علي، وأبو بكر الوشقي.

ونتعرف من نحاة مراكش، أواخر القرن السابع وخلال القرن الثامن، القاضي محمد بن علي الشريف (ت 682)، تلميذ أبي زكرياء المذكور، وأبا اسحاق العطار شارح الجزولية، وابن الشماع المراكشي[53] (ت 779) الذي تصدر لتدريس «الكراس» وأخذ عنه خلق كثير من النحاة، منهم ابن حياتي الفاسي[54] أستاذ عبيد الله الثعالبي صاحب كتاب الجواهر السنية في شرح المقدمة الجرومية.

وتشهد فاس حركة واسعة وعميقة في درسها النحوي، ويقف وراءها، خلال القرنين السادس والسابع، شيوخ من العدوتين، مثل:

1- أبي العباس التدميري[55] (ت 555) نشأ بالمرية، وكان عالما بالعربية والأدب، استأدبه السلطان عبد المومن بن علي لبنيه بمراكش، ثم انتقل إلى فاس واقرأ بها النحو، وبها مات. وله تصانيف منها، «التوطئة» و«شرح أبيات الجمل».

2- محمد قاسم الزقاق الأموي[56] (ت 595) أقرأ النحو بسبتة وفاس وسلا، وروى عنه ابن خروف.

3- أبي بكر بن طاهر الخدب الاشبيلي[57] (ت 580) قال فيه ابن عبد الملك: «وكان رئيس النحويين بالمغرب في زمانه بلا مدافعة، وأفهمهم أغراض سيبويه، وأحسنهم قياما على كتابه»[58].

شكل إلى جانب ابن الرماك الاشبيلي[59]، وابن عصفور، وابن خروف، والشلوبين، وابن أبي الربيع، المدرسة الاشبيلية في النحو. قضى شطرا كبيرا من حياته بفاس يدرس العربية، وعلى يده أصبحت فاس تضاهي سبتة في الدراسات النحوية. وله تعاليق على كتاب سيبويه، وايضاح الفارسي، ومعاني القرآن للفراء،

واصــول أبـي بكـر السـراج. تخـرج عليه علـي بـن حـسن الصـدفي الفـاسـي[60] (ت 600) وأبو حـفص الاغـمـاثي[61] (ت 603) وأبو ذر بن مـحـمـد الخـشني الأندلسي[62] (ت 604) وابن خروف المذكور. وهؤلاء تصدروا بعده للاقراء بفاس، وكانوا نحاة كبار أصحاب صيت عظيم في التدريس.

ويلقانا من نحاة فاس خلال النصف الثاني من القرن السابع أبو محمد بن زيد السماتي[63]، وأبو الحسن العطار الفاسي[64]، ومحمد بن موسى السلوي[65] (ت 685) الذي قرأ كتاب سيبويه على ابن أبي الربيع بسبتة. وغير هؤلاء كثيرون.

III- كتابة المختصرات والشروح

1- المقـدمــة الجـرومـيــة : في القـرن الثـامن أراد نـحـاة فـاس أن تكون لـهم شخصيتهم المتميزة في النحو. فاكثروا من وضع الشروح وكتابة المختصرات مثل المقدمة الاجرومية، كما عنوا بالمصنفات الأندلسية وعلى رأسها التسهيل والألفية لابن مالك (ت 672). وبذلك لم تعد الكتب المشرقية تستأثر وحدها بدرس النحو، بل اصبحت تزاحمها المصنفات المغربية والأندلسية من أمثال الجزولية، والفية ابن معط، والمقدمة الجرومية. والفية ابن مالك. ويبدو أن المصنفين اللذين نالا اعجاب نحاة العدوتين هما الالفية والاجرومية. إذ احتلتا مكانا اساسيا في مقروءاتهم وتدريسهم للنحو، كما حظيتا عندهم بالشرح والتعليق.

الالفية منظومة في الف بيت ضمنها ابن مالك مجموع قواعد النحو والصرف الاساسية التي لا يستغنى عنها المبتدي. ولعلها دخلت إلى المغرب أواخر القرن السابع. وكانت في البداية تقرأ في حلقات الدرس، لكنها سرعان ما حظيت

بالشرح. كان أول شرح عليها اتصل به المغاربة هو شرح المرادي[66] (ت 749). ويذكر صاحب الجذوة ان محمد بن حياتي الغافقي (ت 781) الأستاذ النحوي أول من ادخل هذا الشرح إلى مدينة فاس.

أما المقدمة الجرومية فهي متن منثور في قواعد النحو العربي، يعين المبتدئين الراغبين في تعلم النحو. وضعها المصنف ابن آجروم بهدف تعليمي، يتمثل في تيسير النحو بجمع مسائله. وتناولها بإجمال شديد، في ترابط ذهني يساعد المتعلمين على حفظها والتغلب عليها، فتكون وسيلة تعصم لسانهم من اللحن.

عني ابن آجروم في مقدمته ببيان أبواب النحو الأساسية التي تصلح لمستوى المبتدئين، ولم يعرض للأبواب الصعبة التي تحتاج إلى تفصيلات، وهي باب التنازع، وباب الاشتغال، وباب الاختصاص، وباب الإمالة، كما لم يعرض لبحوث الصرف، ولمخارج الحروف والهجاء، ويبدو أنه اعتبر هذه المسائل تقدم لمستوى المتخصصين، ولعله اقتفى في هذا المنهج أثر نحاة الشرق الذين سبقوه إلى وضع مختصرات في النحو التعليمي فهؤلاء لم يتعرضوا بدورهم لهذه الأبواب مراعاة للمستوى التعليمي للمبتدئين.

يبدأ ابن آجروم مصنفه بمقدمة يتناول فيها: الكلام وأقسامه، ثم يقيم تبويب بقية الكتاب على أوجه الإعراب، فيعقد بابا للإعراب وأقسامه، وثانيا لبيان علامات الإعراب، وفصلا على عادة المتقدمين يذكر فيه حاصل ما تقدم ليربط بين المسائل النحوية المبحوثة حتى يسهل على المتعلم استيعابها وتذكرها، ثم يعقد بابا ثالثا للفعل والعوامل الداخلة عليه وهي: النواصب والجوازم، وبابا خامسا للعوامل، وهي عوامل ترفع ما بعدها – كان واخواتها – وعوامل تنصب ما بعدها – إن واخواتها

- وعوامل تنصب مفعولين – ظن واخواتها – ويظهر ان ابن آجروم كان متأثرا بنظرية العامل التي اقامها نحاة العربية في القرون الأولى، فمنطلقه هو بيان علامات الاعراب، بل انّ الكتاب مكرس لتمرين الطلاب على معرفة الاعراب.

يذكر السيوطي ان ابن آجروم كان على مذهب الكوفيين في النحو[67] «لأنه عبر بالخفْض، وهو عبارتهم. وقال الأمر مجزوم، وهو ظاهر في انه معرب وهو رأيهم، وذكر في الجوازم «كيفَمَا» ، والجزم بها رأيهم، وأنكره البصريون»،

والحق، كان لابن آجروم اختيارات من كل المذاهب النحوية: البصرية منها والكوفية، والأندلسية، والبغدادية، إلا أنه كان يميل إلى المدرسة البصرية، ويتبنى رأي علمائها في مسائل كثيرة، من ذلك مثلا اختياره رأيهم في أن العامل في المبتدإ هو التعري من العوامل اللفظية[68]، وهو ما يعني أن الابتداء عامل الرفع. ومعلوم أن الكوفيين يذهبون إلى أن المبتدأ يرفعه الخبر، والخبر يرفعه المبتدأ، فهما مترافعان. ومن ذلك قوله أن الفعل ينقسم إلى ماض ومضارع وأمر[69]، على عكس الكوفيين الذ يقسمونه إلى ماض ومضارع دائم، ولا يعتبرون فعل الأمر قسما بذاته، وإنما هو عندهم مقتطع من المضارع.

ومن ذلك قوله أن الأسماء الخمسة معربة بالحروف[70]، فالواو علامة الرفع، والألف علامة النصب، والياء علامة الخفض.

ومن ذلك أنه اعتبر الفاعل مرتفعا بالفعل الذي قبله[71]، ويذهب الكوفيون إلى أن الذي رفعه كونه فاعلا، فالفاعلية هي عامله.

ومن ذلك قوله أن المفعول به منصوب بالفعل الذي يقع به[72]، وكان الفراء، زعيم المدرسة الكوفية، يذهب إلى أن الفعل والفاعل اشتركا في نصبه.

ومن ذلك اختياره رأيهم في ان «ربَّ» حرف[73]، خلافا للكوفيين الذين يعتبرونها اسما. ولكن ابن آجروم اختار رأي هؤلاء في أن العامل في الفعل المضارع هو التجرد من النواصب والجوازم[74]، ومعلوم أن هذا الرأي هو الذي أخذ به الدارسون المتأخرون.

وهو إلى هذا يستعمل المصطلحات النحوية التي وضعها سيبويه وعلماء البصرة، ولا يتابع الكوفيين في تسميتهم التمييز تفسيرا[75]، والبدل تكريرا أو ترجمة[76]، والمفعول معه صرفا[77]، والظرف محلا[78]، والحرف أداة، ولكنه يقتبس منهم مصطلح «الخفض»[79] الذي يريد به البصريون الجر، ومصطلح النعت[80] الذي يقابله عند هؤلاء «الصفة، والوصف»، ويضيف «كيفما» إلى الجوازم، ويذكر آن النواصب عشرة[81]، ويعد منها: لام كي، ولام الجحود، وحتى، واو، والفاء والواو، وليست هذه الأدوات هي الناصبة عند البصريين، وإنما النصب بأن المقدرة بعدها[82].

2- **شروح الجرومية** : انشغل المغاربة بالمقدمة درسا وشرحا وتعليقا لما فيها من شمول وايجاز، ويسر في التاول، ولاعتمادها على الأمثلة السهلة الواضحة، ثم ذاع صيتها خارج المغرب، فظهر نشاط هام بها لدى نحاة المشرق والأندلس، اذ وضعوا عليها شروحا عديدة ونظموها أنظاما مختلفة، وقد تيسر لي التعرف على عدد لا بأس به من هذه الشروح، ربما يفوق سبعين شرحا، سأتطرق في دراسة لاحقة إلى هذه الشروح وتأثيرها على الدراسات النحوية بالمغرب.

إذا نظرنا إلى الإنتاج النحوي المغربي في القرن الثامن الهجري وجدناه يتمثل في شرحين، هما:

- الدرة النحوية في شرح الجرومية/لحمد بن يعلى الحسني المعروف بالشريف[83]. مخطوط الخزانة العامة بالرباط 4328، ومنه نسختان بالمكتبة العامة والمحفوظات بتطوان تحت رقم 345,500. وهذا الشرح بقوم بتحقيقه أحد الباحثين السعوديين لنيل شهادة عليا.

- الجواهر السنية في شرح المقدمة الجرومية / لعبيد الله بن أبي القاسم الثعالبي الفاسي، وهو الشرح الذي قمت بتحقيقه.

أما الدرة النحوية... فهو في سفر متوسط، قسمه الشارح أبوابا: باب المبتدأ، باب الفاعل، باب الاسم الذي لم يسم فاعله... إلخ، وأراد بالباب الوظيفة النحوية، وأقام هذه الأبواب على أوجه الاعراب مقتفيا في ذلك ابن آجروم صاحب المقدمة، فتحدث في المدخل عن الكلام وما يتألف منه، ثم عن المعرب والمبني، وعلامات الاعراب، والفعل وخصائصه، ونواصب الأفعال وجوازمها. ثم انتقل إلى المعلمولات، فبدأ بمرفوعات الأسماء وتوابعها، ثم المنصوبات، ثم المخفوضات، ثم عقد أبوابا للعوامل الداخلة على الأسماء وهي: كان وأخواتها، وظن وأخواتها، وإن وأخواتها، وحروف الجر والقسم... وقدم كل المسائل النحوية المبحوثة بالأسلوب التحليلي، مصحوبة بالأمثلة والاستشهادات من القرآن الكريم والشعر العربي القديم، وبتفصيلات النحاة وخلافاتهم. وفي اعتقادنا أن «الدرة النحوية» هو أول شرح وضع على مقدمة ابن آجروم، فمؤلفه ابن يعلى لم يكن بعيدا عن عصر هذا الأخير، وقد أخذ عن ابنه منديل (ت 772)، ،وكانت بينه وبين ابن حياتي النحوي (ت 781) منافسة علمية شديدة في مجال الدراسات النحوية. ولكن مع هذا لم يشتهر شرحه ولم يتداول كثيرا في حلقات الدرس.

أما «الجواهر السنية» للثعالبي[84] (ت 789) فسأتوقف بشيء من التفصيل عنده بعد قليل، لأنه شرح منظم وعميق لأبواب النحو المعروفة، يصدر فيه صاحبه عن تصور لغوي واضح تكوّن لديه من الاطارات الفكرية لعلماء البصرة والكوفة والأندلس، ويتميز بالطابع الشخصي المستقل.

وإذا اعتبرنا عبد الرحمن بن علي المكودي الفاسي من رجال القرن الثامن[85]، إذ نعلم أنه توفي سنة 807 بفاس، فسيكون لدينا من هذه الفترة شروح كثيرة، إذ لهذا الأخير تآليف مفيدة في النحو، منها: شرح على منظومة ابن مالك في المقصور والممدود، ورجز في التصريف، ونظم المعرب من الألفاظ، وشرح على متن الأجرومية، وشرح مختصر على ألفية ابن مالك. اما مؤلفه على الجرومية فهو شرح مقتضب للغاية يمكن إدراجه في قسم النحو التعليمي لأنه مخصص للاستعمال المدرسي، والنحو فيه مختزل إلى مجموع من القواعد يوضحها الشارح بالأمثلة الكثيرة حتى تسهل على المبتدئ في علم النحو، مبتعدا كليا عن عرض آراء النحاة ومناقشتهم. ولكن هذا الشرح، بسبب قيمته العلمية المحدودة، لم يحظ باهتمام دارسي العربية، بخلاف شرحه على الالفية فقد اعتنى به الطلبة كثيرا لأنه تضمن فقرات لطيفة، التزم الشارح في عرضها ترتيب ابن مالك لموضوعاته، ومزج الشرح بالالفية، وكان كثير الاستعانة بالشواهد والأمثلة.

3- **الجواهر السنية... للثعالبي** : سار الثعالبي في عرض أبواب كتابه على نفس ترتيب أبواب المقدمة الآجرومية دون تقديم أو تأخير، إلا أنه زاد باب الإغراء الذي نسبه المؤلف، لأنه قال المنصوبات خمسة عشر، وعد منها أربعة عشر فقط. كما قسم الأبواب الثلاثة الأولى إلى فقرات اتبع في شرحها نظاما خاصا، فقد

ابتدأ كل فقرة بنص من متن الآجرومية مشيرا إليه بحرف (ص) أو بكلمة (قوله) ثم أتبعها بالشرح مشيرا إليه بحرف (ش).

لكن الثعالبي ما ان يتجاوز هذه الأبواب الثلاثة حتى يترك متن المقدمة الآجرومية جانبا، ويبتدئ الكلام في أبواب النحو ابتداء وكأن غايته تأليف كتاب مستقل وليس شرح الآجرومية، ولا يعود إلى متن المقدمة إلا في نهاية كتابه، وفي هذه الحال يتبع في شرحه نظاما آخر يقوم على تلخيص ما يشرحه أول الباب، ومن ذلك على سبيل المثال قوله في باب الفاعل «الكلام في الفاعل في سبعة مواضع: الأول: أن يقال ما هو في اللغة؟ الثاني: ما هو في الإصطلاح؟ الثالث: ما شروطه؟ الرابع: ما الموجب لرفعه؟ الخامس: ما أقسامه؟ السادس: في أحكامه، السابع: في تتبع كلام المولف»[86]. ثم يمضي في شرح هذه المباحث مبحثا بعد مبحث، مع شيء من التطويل وذكر اختلاف العلماء واستشهاداتهم، وفي نهاية الباب يورد نص الآجرومية المتعلق بالفاعل ويجزئه إلى فقرات، فيكتب فقرة ثم يتبعها بعد ذلك بالشرح. ويكتب ثانية ويتبعها كذلك بالشرح، ويستمر هكذا كما يفعل المفسرون والشراح التقليديون حتى ينتهي النص.

يبدي الثعالبي عناية كبيرة بالحدود والتعريفات، وهو يستمد الحد من ابن أبي الربيع، أو المزياتي، أو ابن عصفور، أو الزجاجي ثم يعمد إلى تفسير وشرح معناه، وبيان محترزاته. ويحرص كذلك على تقسيم مسائل الأبواب وتنظيمها، وتوطيد العلاقة بينها من أجل إفهام المتعلم ومساعدته على جمع تلك المسائل وتذكرها. ويمكن أن نقرأ في هذا ما أورده في حكم المبتدأ والخبر بالنسبة للتقديم والتأخير حيث قال: «وجملة الأمر أنه على أربعة أقسام: قسم يجب فيه تقديم

المبتدأ، وقسم يجب فيه تقديم الخبر، وقسم يجوز فيه الوجهان، إلا أن تقديم المبتدأ أحسن، وقسم يجوز فيه الوجهان إلا أن تقديم الخبر أحسن، أما الذي يجب فيه تقديم المبتدأ وذلك...»[87] ثم مضى يتحدث عن كل قسم في شيء من التفصيل والتوسع، مع ذكر الأمثلة شعرا ونثرا.

ويسلك الثعالبي في تقديم المادة النحوية: طريقة المدرس الذي يجنح إلى أسلوب المجادلة والإكثار من الإعتراضات فكأنه يفترض أن سائلا يسأله، ولذلك يغلب على أسلوبه مثل هذه الصيغ (إن قيل... قلنا). و(فالجواب على ذلك...) و(وزعم بعضهم... وردنا على ذلك). وهو حين ينتهي من الجدل ومن تفصيل القول في مسألة يعقد فصلا يلخص فيه ما تقدم، مهتما في شرحه بذكر المذاهب وآراء النحاة.

انطلق الثعالبي في شرحه من المادة النحوية الموروثة المتضمنة للأصول العامة التي وقع عليها الإجماع، فأدار كلامه على القاعدة المبنية على القياس والاطراد، ثم توسع في استقراء الشواهد والإستعمالات الجديدة التي عليها العربية والتي فيها جواز أشياء مخالفة للأصول. فعني في هذا السياق بعرض آراء النحاة السابقين له في المشرق والأندلس كما فعل غيره من شراح المتون النحوية، من دون أن يناقشها مناقشة واسعة يخرج من خلالها برأي مبتكر أو اجتهادات خاصة به. كما أنه لم يحصر نفسه فيما عرض له من مسائل وأبواب في مذهب معين. ومزج بين آراء البصريين والكوفيين والأندلسيين، ولكن غلب عليه الميل إلى آراء سيبويه ومن تابعه من البصريين.

- اختار رأي البصريين في ان الإسم مشتق من السمو.
- ذهب مذهب البصريين في أن الأسماء الخمسة ترفع بالألف وتنصب بالألف وتخفض بالياء. ومعلوم أن هذه الأسماء عند الكوفيين معربة بالحركات.
- اختار رأي سيبويه في أن عامل النصب للمفعول هو الفعل نفسه.

وأخذ برأيه في أن المبتدأ ارتفع بالإبتداء وارتفع الخبر بالمبتدأ.
- اختار مذهب البصريين في أن التمييز لا يكون إلا نكرة.
- أخذ برأي البصريين في أن «ثم» تعطي الترتيب.
- وافق البصريين في عدم جواز عطف الظاهر على المضمر وكذلك المضمر على الظاهر دون إعادة الخافض.
- اختار رأي البصريين في أن المفعول لأجله من باب المفاعيل وليس من باب المصادر، كما ذهب الكوفيون.

وعلى أية حال فهو في الصورة العامة للكتاب بصري. ولا عجب في هذا، فآراء البصريين هي التي سادت شرقا وغربا، وشكلت أصول النحو العربي. لكن الثعالبي مع هذا لم يحصر نفسه في مذهب البصريين، بل اختار بعض آراء الكوفيين ومصطلحاتهم.

وفي معظم ما عرض له من مسائل الخلاف بين المدرستين البصرية والكوفية كان يعرض رأي البصريين ثم يتبعه برأي الكوفيين المخالف، دون أن ينتصر لهذا الرأي أو ذاك تاركا للدارس حرية اختيار ما يراه أصح وأحسن.

ومهما يكن فان الدرس النحوي المغربي في القرن الثامن اتجه نحو هدف تطبيقي: تعليم النحو. ولهذا السبب كانت تؤلف مصنفات وشروح مخصصة للاستعمال المدرسي، واختزل النحو إلى مجموعة من القواعد، ثم ظهر للنحاة أن

هذه القواعد يمكن حفظها والتغلب عليها بسهولة بنظمها، ومن هنا انصرفوا إلى نظم القواعد في رجز تعليمي.

* * * *

الإحالات :

(1) ترجمته في الغنية 197، والتكملة 698/2.
(2) الغنية 197.
(3)ترجمته في الغنية 79. والتكملة 408/1، والذيل والتكملة 277/6، وبغية الوعاة 150/1.
(4) ترجمته في الغنية 76، والصلة 567/2، والتكملة 409/1، وبغية الوعاة 199/1.
(5) ترجمته في الغنية 141، والمعجم 74، وبغية الوعاة 513/1.
(6) ترجمته في الغنية 149، والصلة 177/1، وبغية الملتمس 275، وبغية الوعاة 557/1.
(7) ترجمته في التكملة 441/1، والذيل والتكملة 177/6، وبغية الوعاة 96/1.
(8) ترجمته في ازهار الرياض 23/1، والصلة 453/2، والمعجم 306 ووفيات الأعيان 483/5، وانباه الرواة 363/2، وشذرات الذهب 138/4.
(9) بغية الرائد ص 26.
(10) نفسه ص 32.
(11) نفسه ص 48.
(12) نفسه ص 133.
(13) نفسه ص 105.
(14) نفسه ص 26.
(15) نفسه ص 26-27.
(16) نفسه ص 27.
(17)ترجمته في التكملة 675، والذيل والتكملة 70/6 والوافي 131/2، وبغية الوعاة 48/1.
(18) ترجمته في التكملة 263/1، وبغية الوعاة 493/1.
(19) ترجمته في بغية الوعاة 84/2.
(20) ترجمته في بغية الوعاة 436/1.
(21) ترجمته في صلة الصلة 110، وبغية الوعاة 86/2.
(22) ترجمته في غاية النهاية 484/1، وبغية الوعاة 125/2، والأعلام للزركلي 191/4، وذكر ف بالاحاطة 289/1، 77/3.
(23) ترجمته في رحلته كلها، مع مقدمة التحقيق والمراجع التي تحيل عليها، وانظر كذلك الجذوة 289 وبغية الوعاة 199/1.

(24) ترجمته في مستفاد الرحلة والاغتراب كلها، والدرر الكامنة 240/3.
(25) ترجمته في برنامج الوادي آشي 121، وبغية الوعاة 170/1، ودرة الحجال 259/2.
(26) ترجمته في الوافي 312/5، وغاية النهاية 8/1، وبغية الوعاة 405/1 ودرة الحجال 176/1.
(27) ترجمته في بغية الوعاة 192/1.
(28) ترجمته في اختصار الأخبار 20، وبغية الوعاة 164/1.
(29) ترجمته في بغية الوعاة 302/1.
(30) ترجمته في التكملة 511، والذيل والتكملة 319/6، وبغية الوعاة 147/1.
(31) ترجمته في وفيات الأعيان 223/2، والتكملة 570/2، وانباه الرواة 162/2، وبغية الوعاة 81/2.
(32) ترجمته في الذيل والتكملة 212/1 ،بغية الملتمس 193، وبغية الوعاة 323/1.
(33) ترجمته في التكملة 676، والذيل والتكملة 319/5، فوات الوفيات 84/3، وبغية الوعاة 203/2، والجذوة 484.
(34) ترجمته في الذيل والتكملة 246/8، ووفيات الأعيان 488/3، وشذرات الذهب 26/5، وبغية الوعاة 236/2، وهدية العارفين 807/1.
(35) ترجمته في التكملة 169، وبغية الوعاة 430/1.
(36) ترجمته في التكملة 607، والذيل والتكملة 662/5.
(37) ورد ذكره في الذيل والتكملة 19/6، 195/8، وبغية الوعاة 193/1.
(38) ترجمته في الذخيرة السنية 86، وبغية الوعاة 193/1، والاعلام للمراكشي 281/4.
(39) ترجمته في الذيل والتكملة 96/6.
(40) ترجمته في انباه الرواة 332/2، وبغية الوعاة 224/2، والذيل والتكملة 460/5.
(41) ترجمته في بغية الوعاة 199/2، وورد ذكره في الاحاطة 155/1.
(42) ترجمته في الذيل والتكملة 483/6، وبغية الوعاة 187/1.
(43) ترجمته في الاحاطة 196/1، وبغية الوعاة 331/1.
(44) ترجمته في غاية النهاية 15/2، وبغية الوعاة 250/2، وكشف الظنون 1775/2.
(45) ترجمته في التكملة 610، والذيل والتكملة 295/6.
(46) ترجمته في بغية الوعاة 344/2، ومعجم الأدباء 34/20 شذرات الذهب 129/5.
(47)لم اعثر له على ترجمة، ويرد ذكره في بغية الوعاة 194/1، والاعلام للمراكشي 203/4.
(48) ترجمته في بغية الوعاة 360/1، وهدية العارفين 94/1.
(49) الزواوي أحمد: أبو موسى الجزولي ص 156. مطبعة موناستير، المحمدية.
(50) نفسه ص 251.
(51) ترجمته في الذيل والتكملة 361/8.
(52) ترجمته في الذيل والتكملة 165/8 والمراجع المذكورة.

(53) ترجمته في نيل الابتهاج 105، والاعلام للمراكشي 218/2.
(54) ترجمته في الجذوة 237/1، ونيل الابتهاج 460.
(55) ترجمته في بغية الوعاة 321/1.
(56) ترجمته في الجذوة 513.
(57) ترجمته في التكملة 532، والذيل والتكملة 648/5، وبغية الوعاة 28/1، والجذوة 271.
(58) الذيل والتكملة 648/5.
(59) ترجمته في بغية الوعاة 86/2.
(60) ترجمته في الدخيرة السنية 44، وبغية الوعاة 160/2، والجذوة 469.
(61)ترجمته في الذيل والتكملة 549/8، والجذوة 496.
(62) ترجمته في التكملة 700، وبغية الوعاة 287/2، والجذوة 336.
(63) ترجمته في بغية الوعاة 101/2.
(64) ترجمته في بغية الوعاة 203/2، والجذوة 469.
(65) ترجمته في بغية الوعاة 253/1.
(66) ترجمته في شذرات الذهب 160/6، وبغية الوعاة 517/1.
(67) بغية الوعاة 238/1.
(68)المقدمة الجرومية ص 9.
(69) نفسها ص 7.
(70) نفسها ص 6.
(71) نفسها ص 8.
(72) نفسها ص 14.
(73) نفسها ص 20.
(74) نفسها ص 7.
(75) نفسها ص 17.
(76) نفسها ص 13.
(77) نفسها ص 19.
(78) نفسها ص 16.
(79) نفسها ص 20.
(80) نفسها ص 12.
(81) نفسها ص 7.
(82) الانصاف مسئلة 82.
(83) ترجمته في ذرة الحجال 145/2.
(84) ترجمته جذوة الاقتباس 426/2، ودرة الحجال 64/3.
(85) ترجمته في بغية الوعاة 83/2 ودرة الحجال 84/3 ونيل الابتهاج ص 250.

أنماط المديح النبوي في مغرب القرن 19
مشكلات التصنيف والتجنيس

عبد الإلاه بوشامه(*)

لا نتوخى من هذه المساهمة ولا ندعي إنجاز دراسة تحليلية أو تصنيفية للموضوع المقترح، بل وكدنا خلخلة بعض المسلمات والبديهيات والأحكام، وإثارة الانتباه إلى بعض الفراغات والنتوءات التي ترتبت وتترتب عن تعاطي البحث في الأدب المغربي القديم، وأخيرا إلى بعص المشاكل التي يطرحها هذا الأدب في خصوصياته والتي كان أستاذنا الدكتور عباس الجراري سباقا إلى مكابدتها ورائدا في تذليلها، وهذا الإسهام ثمرة من ثمرات أنفاسه وخطواته على الدرب الطويل، يصدر عن حدوسه ويتمثل جهوده ويقتفي آثاره.

لقد دأبنا ـ بصفتنا باحثين ـ على تداول أنماط تحليلية ينتظمها تعليب المفاهيم والإصطلاحات وترسيخ المقولات والأحكام والتصورات، دونما انتهاج مسلكية تخترق الوثوقي عبر حفريات في الطبقات الخلفية والسفلى للإبداع، وتكشف عن المفهومات والاصطلاحات والأحكام، حياتها وتاريخها وبنياتها. يتساوق هذا وأخلاط منهجية ذات نزوع انجذابي إلى شروط وخلفيات وأنساق غير محلية ولا معيشة ويترتب عنه حالة تسحب الذات المتشظية بين متاخمة الشعريات

* أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شعيب الدكالي، الجديدة.

والتصنيفات والمرجعيات إلى أسئلة الهوية والسيرورة والإبداع. من ثم هذه الشعارات الاعتسافية حول مستوى الإبداع الشعري في القرن الماضي - مثلا - وصهره في مصهرة السنن المرجعي المشرقي وتحت سندان الحمولات المنهجية الغربية وتقزيمه إلى نوع مهيمن (الديني) ينكمش تحت اهتراء جنس شاخت نضارته؛ هو الشعر، ويواجه مصيرا / شرطا مأساويا داخل ثنائية الهامش والمركز.

لا يمكن بهذا أن نلغي أو نغمط الاجتهادات التي قاربت، من منابر متنوعة. بعض جوانب هذا الأدب تاريخيا أو اصطلاحيا أو بنيويا، إلا أنها، مسكونة ببلوى التاريخ أو التصنيف الوصفي أو الشكلاني، نادرا ما انطلقت من رؤية اختلافية تحاور الجاهز وتستجلي المحلية، فلم يتم النفاذ، غالبا، إلى الذات المغربية في خصوصيتها وتمايزها ولا إلى حقول التعبير والتشكيل المؤسسة لنواة الإبداع المحلي، بل ترجحت بين القراءة الوصفية الشكلانية التي تترصد مستويات تشكل واشتغال الخطاب الشعري وطرائق لعبة الكتابة، وبين القراءة الاسقاطية والمقارنة التي تقتنص مظاهر انعكاس الإبداع المشرقي على المغربي أو تتصيد هفوات المبدعين أو تشيد عبر السياسي والأخلاقي والديني والتكسبي، معالم وعلامات للاستدلال - تحنيطيا - على عصر كامل وشكل إبداعي برمته. ولعل هذه الإيحاءات مكتنزة بشارات المرور نحو واقع بحثي يعرفه من خبر العزف على جوقة الكلمات الملغومة، ولهذا نقترح ما يلي مشروعا يبرمج مجال الإسهام والإشكال والقلق في آن.

يرفع البحث العلمي في الغرب شعارات بحثية تنم عن دينامية وخصوبة تتشرع على فضاءات الاكتشاف والمحاورة والتجدد، وتتأبى على العوالم المرجعية

والمفهومية المورثة والجاهزة. ولعلنا في وضعنا الذيلي ورغم لهاث الملاحقة النقدية لمستجدات النقد الغربي والأمريكي، لا نكلف النفس عناء ترصيف الخطابات المتباعدة واستقطاب أصوات المجتمع التي تنسجها الكتابة رموزا، ووضع جوامع للنصوص والأنواع والأجناس من خلال تسييقات تجوس مراحل الحينية والقدامة والسيرورة لتؤسس تصنيفات وقوانين تجنيس الأغراض والأنواع الفرعية وفق شروط العصر وذوقه العام لا بالارتداد إلى سنن نظري صوري مسبق ومسلط على الإبداع قبل أن يتخلق في رحم الآتي. ورغم أننا غير معنيين هنا بوضع الجوامع والتصانيف وقوانين التجنيس، فهذا من إشكالية الأجناس الأدبية، هذه الإشكالية التي تقع منذ أكثر من ثلاثة عقود حتى اليوم، في صميم اهتمامات التفكير النقدي الغربي، بينما نقتنع - في مجال الشعر العمودي مثلا - بمقولات ابن فارس وابن رشيق وسواهما من منظري الشعر العربي القدامى. إن الشعر المغربي - أيضا - لا يخرق السنن المرجعي للجنس إذن فنجمعه في ديوان، لكننا نتحرج كثيرا - ولم لا نتبرأ - من عدّ كمّ هائل من محتويات هذا الديوان شعرا متعللين بمبررات من خارج المتن، ربما كانت تخص الباث أكثر من المرسلة.

نحو بلورة الإشكال والتصور

إن المطلع على بعض عينات التفكير النقدي الغربي الحالي يدرك أن ثمة شبه إجماع على أن النماذج والمفهومات المقترحة لتحديد الأجناس[1] والأنواع والأصناف والإطارات... إلخ لا تتعدى كونها محددات افتراضية ونسبية ولا ترتكز على نسقية تقدس المطلق والمنتهي.

هذه الرؤية تندرج في سياقة التشديد على خصيصة الأجناس الدائمة الانفتاح والتطور رغم الاقتناع بمظهرها المتماسك والنظري والمبنين بحذاقة. بعبارة

أخرى، إن كانت الأجناس بمثابة النظام العام والقانون التصنيفي والسنن الثقافي الذي بمقتضاه تحدد النصوص وتلتقط، فهي في المقابل، ليست حقائق ثابتة ومنتهية بل وواضحة بما فيه الكفاية.

هذا الطابع المزدوج الذي يراوح بين الوعي النظري والفعل التطوري المنبثق عن تفاعل الفرد/المبدع مع العالم، ذو مظهر أنطولوجي يكشف عن حاجة الفكر النقدي إلى استقطاب أسئلة الإبداع والمجتمع واقتراح مفاهيم وتصنيفات جديدة بمجرد أن تفرض أنماط من الكتابة ذاتها. أي إن أشكال الأجناس لا ينفصل عن السيرورة وتحديد المفاهيم وتجديدها.

هذه الرؤية التزامنية – التزمينية تتعارض والتصورات المثالية الإيديولوجية التي تتشرنق بمقتضاها الإبداعات داخل بنية مغلقة ترتد إلى نمط – أيقون يمتص الذوات اللاحقة ملغيا التاريخ والخصوصيات المحلية باسم ثنائية المركز / الهامش. ويمكننا ترجمة هذه القبسة الإشكالية إلى السؤال المركب التالي : ألم يتغير العقل العربي الصانع منذ امرئ القيس حتى موجة الشعر الجديد؟ أي ألا يمكن للشعر المغربي مثلا أن يتجاوز دور المحاكاة والبذخ الفكري المقلد؟ وهل المديح، كغرض / نوع فرعي داخل جنس كبير / الشعر يظل مديحا سواء نظمه حسان أو حمدون ابن الحاج؟ وليكن، فهل قدمنا الحجة العلمية على ذلك، هل وضعنا لائحة تضم الخطوط الجوهرية للكتابة «الحسانية» حسب آلياتها العميقة تركيبيا ودلاليا وتصويريا... وعرضنا عليها نتائج دراسة السمات المحددة للكتابة «الحمدونية» وانتهينا إلى نفس المنعرجات البيانية جنسيا وغرضيا؟ فهل ذلك، إن كان، قصور في الإبداعية العربية بالمغرب / الهامش أم رفض للإضافات المحلية ولا اعتراف

بها؟ إن تعريف (المدح) كغرض أو نوع فرعي داخل أحد الأجناس الأدبية، بالاستناد إلى المحددات والمعايير الإنغلاقية تعريف لا يملك سندا علميا. لذلك نعتقد أن الناقد المغربي محتاج إلى تجاوز الممارسة والخطاب التبريري للأطروحات المثالثة الجاهزة، وأن يصدر في كتابته ضد النسقية والاحتواء التعميميين إلا إذا أقام الدليل العلمي على ذلك. هذا الانزياح يفترض أن يدمج محددات أوسع لتصنيف دواوين شعراء مرحلة معينة وللتعامل مع الشعر كجنس كبير والأغراض كأنواع صغرى.

إن إلحاح العلمية والمورفولوجيا كان وراء تهافت المفاهيمي والمنهاجي، ورغم النجاحات الباهرة للتصنيفات والتحليلات، وإسقاط «التركيبات الرياضية وكيفية اشتغال الآلات على مجال الإبداع البشري»[2] إلا أن ذلك كان وبالا على الشعر المغربي؛ لا سيما بعد موجة الشكلانيات ومسلمات بعض مفاهيم البنيوية الغربية كالتناص وآلياته. إن استحالة المبدعات إلى ظواهر لغوية يؤدي إلى توليفات صياغية ترتق الماضي والحاضر في خانة تهجس بالتجريد والتعميم، بيد أن عملية تصنيف الظواهر والمميزات عن طريق كشف سماتها الأكثر خصوصية ولفتا للانتباه[3]، عملية شكلانية، ومركزية نشأت أساسا في حقل الفيلولوجيا والأركيولوجيا. لهذا لا نعجب إذا كان هذا الروم الاحتوائي الشكلاني ينتهي إلى تضئيل الشعرية المغربية وتصنيفها في الدرجة الصفر من الإبداعية العربية، بل، وما دام الأمر كذلك «فإن الدعوة التي تقول بالاكتفاء بدراسة الشعراء وخصوصا المجيدين منهم تصبح وجيهة... المتنبي يجزئ عن دارسة ابن دراج والبحتري يغني عن ابن زيدون. إن الشعر الأندلسي إذن، هو تحصيل حاصل من الشعر المشرقي»[4] وقل – وقيل – نفس الشيء عن المغربي!

إن إسقاط معايير الوصف الجزئية والشكلية والمقارنة تسوق إلى تنميطات فجة إن كانت تسعف، بهذا القدر أو ذاك، في فك شفرات اللعبة اللغوية لدى شاعر بعينه، إلا أنها لا ترقى إلى ترصيف الخطابات المجاورة والمتنوعة الحمولات أو تجنيس الغرض المدروس أو اكتشاف السنن المرجعي المتعاقد عليه ضمنيا بين الباث والمتلقين في عصر ما أو استجلاء تلوينات صيرورة الإبداع والتمايزات والتفردات أو افتراض وجود شجرة جنيالوجية تضمن وتبرر التناسل والتلاقح داخل الجنس بين أنواع صغرى / أغراض تقليدية وأخرى متجددة إلخ. فهل نتوفر على دراسات أعادت بناء الحقل الجنسي الواسع لكتابات القرن الماضي مثلا، أي حصرت لائحة مجموع الأنواع الكبرى والصغرى الفرعية، ثم حددت أشكال العلائق القائمة والممكنة والمضمرة بين كل تلك الأنواع، ثم كشفت ملامح التغير ومظاهر السكونية قبل أن تصدر أحكامها – عن إعادة الإنتاج أو الإبداعية إلخ – وفق الشروط العلمية الأقرب إلى الموضوعية؟ لعل أحكاما عن غياب الشعر المطبوع وامتهانه داخل جبة الفقيه الموظف وافتقاده شواظ محرقة الإبداع الحميمية إلخ، إن تأسست على بلاغة الحدوس الحاذقة أو التسرع الانفعالي الذي يمتح فيه الناقد من مكونات ومحددات الجنس أو على نوع شعري يتميز في الذهن بطابع مثالي ونمطي، إلا أنها لا تستند إلى مرتكزات علمية وفق دراسة تصنيفية تحليلية تدمج الأبعاد التاريخية والسياسية والإجتماعية وتحمل تأشيرة الذوق العام لعصرها واعتراف القراء والنقاد وتجوس خرائط الكتابات المجاورة إلخ[5].

الحقيقة أنه لأجل مقاربات أكثر نجاعة وأقرب إلى العلمية والموضوعية، يتعين خلق مسارب تحليلية من منطلقات رؤياوية وأطروحية كليانية لا ترتكز إلى النماذج المعزولة (مستوى أو شاعر أو غرض واحد مثلا) لإصدار الأحكام، بل ترتاد آفاق

العصر والجنس والأنواع الصغرى والفرعية، وتستقطب العوالم المتحكمة في الوسائط الرمزية للإبداع. ولعل هذا ممّا يبطن تصورا لا يطمح إلى إنصاف الذات فحسب، بل إقامة دراسات متكاملة تشبع الإنتاجية المغربية، عبر مراحلها، تحليلا وتصنيفا مثلما أشبعت نظائرها في المشرق مثلا. إن أولى الإجراءات، في هذا المسار، تقتضي تصنيف وترتيب الأنواع المؤسسة للحمة الشعر مثلا (أو الأغراض أو الإطارات) ثم وضعها في خانات تسهل الانطلاق من المظهر الكمي / الرقمي للإبداع إلى المظاهر المتشبعة والمكثفة الأخرى. ويستحسن الاستفادة في التحليل، من الأبعاد الثلاثة المقترحة من طرف شارل موريس (CH. Morris) لمقاربة الأنساق الرمزية، رغم ما يطرحه تطبيقها من مشكلات، ونعني بها التركيب والدلالة والتداول. فإذا كان التركيب الشكلي للنصوص أي الوزني والإيقاعي والصوتي والنحوي والصرفي والأسلوبي يخص الوحدة كلمة أو جملة، فإنه أيضا يتجاوزها إلى التنظيم النصي والخارجي؛ الخطي والهندسي والطباعي. وإذا كانت الدلالة سواء الموضوعية أو الذاتية تهتم بالعالم الممكن الذي تخلقه النصوص وتحيل عليه وتعبر عنه، أو تتناول الحالات النفسية للعوامل أو لقيمها الشخصية / أو الجماعية أو لقيم المؤلف أو لظروف تلقي النصوص إلخ، فهذه كلها تنتمي إلى عالم منته يستحيل ادعاء تمثل مواقفه أو أحواله. أما في التداول فيمكن الحديث عن الظروف التي لها وفيها أنتجت النصوص وعن الاستراتيجيات الكلية وعن الأحوال والمواقف، وما هذه سوى بعض سمات الدراسة التداولية، وهاته تعني أجناسا تعتمد أكثر على الشفهية والغنائية وعن العلاقات بين المؤلف وقرائه أو سامعيه ولا شيء يبررها مجتمعة. ويمكن، فضلا عما تقدم، الاستفادة من مقترحي الدكتور مفتاح السالف ذكرهما من بعض مفاهيم علم النفس المعرفي.

إن المحلل بعد أن يتمكن من وضع شبكة تصنيفية لمختلف سمات ومميزات الأنواع التي أفرزها عصر ما، يسهل عليه الانتهاء إلى مجموع الأنواع الفرعية وإلى النوع المركزي المهيمن، وربما قاده أحد المظهرين، النوعي أو الكمي، إلى تسجيل اهتمام شخصي بهذا النوع وربما إلى مقاربته. ولاشك أن ضبط الشجرة الجنيالوجية، أي كل العلائق القائمة بين مجموع الأنواع الصغرى / الأغراض داخل نفس الجنس، ولما لا من جنس إلى آخر، مؤشر دامغ على نوع المناخ الثقافي والجنس المسيطر. لنضرب على هذا مثالا واضحا، وضعية الشعر في مغرب القرن الماضي، وهي وضعية تنسجم وتصنيفات البيبليوغرافيين العرب كابن النديم مثلا الذي يصنف الشعر فرعيا داخل مجموع الإنتاج العربي المكتوب رغم سطوع نجم الشعر داخل الإنتاج المذكور. وغني انت عن التذكير بهيمنة الكتابات الدينية والتاريخية والبيبليوغراية والتعليمية... إلخ، على إنتاج مغرب القرن الماضي. فهل الشعر هامش داخل المتن المذكور؟ وهل هو معزول عنه؟ وإذا كان تصنيف الشعر يجنح حسب أنواعه / أغراضه التي وصلتنا إلى مماثلة القائمة المهيمنة للأجناس البشرية المجاورة والمهيمنة فهل يمكن الحديث عن جنس شعري منزاح عن نسقية النمط النظري؟ إن سيطرة الشعر الديني على ديوان شعر مغرب القرن الماضي مثلا، يترجم عبر الشبكة الغرضية التي تتناسل داخلها فروع صغرى تشكل الشجرة الجنسية المكونة من المديح النبوي وأنماطه الصغرى كالمولدية والتوسلية والولوية وما إليها وهي كثيرة[6].

إن الباحث مطالب – وهذا ما نفتقر إليه – بوضع قوائم للسمات المشتركة بين الأنواع وتفريعاتها وتعالقها قصد الخلوص إلى نواة محورية تنسج خيوط التجانسات والتناظرات والتماثلات شجرة استقطابية واحتوائية تكون فاتحة لإقامة

مورفولوجيا الشعر كجنس كبير مؤلف من مجموع أجناس صغرى، تطغى أو تتقلص بفعل الظروف العامة، بمعناها الدلالي والتداولي، فلا شك أن هيمنة الكتابات الدينية والتاريخية والبيبليوغرافية، وهذا التشديد على النور المحمدي دفق صدق واستبرق، وعلى البطل الوارث للنسب الشريف، متصل بمراحل محددة من تاريخ البلاد والشعر والعباد، مراحل انفجارية ومسيجة بالمحظور والغيبي والطابو، مما يؤكد على أن الأدب المغربي يتموضع دوما في إطار علاقته بالجذور والهزائم والزحف الاستعماري الصامت، وكان الشعر، في ركاب ذلك، مشدودا برباطات الجذور الدينية إلى المجتمع والمخلص البطل، وما شذ عن ذلك فلاشك أنه صادف منعطفا تاريخيا منفرجا قليلا أو كثيرا. ولهذا حينما ستمضي البلاد إلى مقصلة المستعمر سيعود المد الديني إلى التدفق نسغا يملك على الشعر معظم توقه إلى الهروب من الواقع.

لنحاول الآن تسليط الضوء على بعض مضمرات الفرش الإشكالي السابقة، ولضمان حد أدنى من الانسجام المنطقي، نحن مطالبون برسم الإطار العام للموضوع. سنختار القرن الماضي، كفضاء زمكاني، بما هو مرحلة إشكالية في تاريخ المغرب لكثرة وتنوع تآليفه، ومصادفته لذيول ما اصطلح عليه – خطأ – بعصر الانحطاط، وانتقاله بأصناف القلاقل والمشاكل والمشاغل والهزائم وبأنوا ع الأحكام النقدية التعليبية والقدحية والاحتوائية والإلحاقية، وسنتخذ الشعر أفقا جنسيا ننخرط في أحد أنواعه الكبرى الأكثر محايثة للعوالم المنغرسة في اللغوي والمجتمعي والمرجعي، ونقصد به المديح النبوي. الوحدات لحمة النوع أو الإطار، أو بتعبير نظري متعارف عليه، الغرض. ولأن مشروعا كهذا يتوخى تفكيك آليات اشتغال النصوص وسيرورة تبنينها في إطار التعالقات العامة للأنوا ع / الأغراض

والأجناس / الكتابات المجاورة (أو بعض العلوم)، فإنه لن يستوفي أبدا الشروط التحليلية والمنهجية المطلوبة في الغرضين :

المستوى الأفقي : الخارجيات المرجعية :

الإصطلاح والبدايات :

ثمة اختلاف بصدد بدايات المديح النبوي بين قائل بأنه بدأ مع الدعوة الإسلامية وقائل بأنه لم يعرف الازدهار إلا في عهد الأمويين والعباسيين إن على لسان الشيعة أو سواهم[7]. مع ذلك ثمة شبه إجماع على وجود محطتين متميزتين في تاريخ هذا الغرض، يعتبر القرن السابع للهجرة فيصلا بينهما من حيث تبلور الغرض بشكل نمطي واستفادته من نجاحات علمي البلاغة والتصوف ومعلمة من مصاف البوصيري (ت 696 هـ) ونشاط الحركة النقدية المحايثة لتقدم أحد فروع البلاغة أي علم البديع. ولقد ظهر هذا الغرض في المغرب أيضا من خلال تلوينات موضوعاتية وبنيوية واصطلاحية متنوعة، إلا أنه لم تواكبه حركة نقدية منظمة كما أفرزت دينامية إبداعه في المشرق حركة البديعيات. ويقرن النقاد بواكير المدائح النبوية في المغرب بقصيدة ميمون بن خبازة الخطابي (ت 637 هـ) أي بالعهد الموحدي، وهي قصيدة نمطية في تقديرنا، ينتظمها نسقيا النموذج المدحي النبوي بأقرب ما يكون إلى محدداته ومقوماته النظرية (سيرته (ص)، معجزاته، تربيته، نزول الوحي عليه إلخ)، والكمية (عشرات الأبيات)، يقول في مطلعها :

حقيق علينا أن نجيب المعاليا   لنفني في مدح الحبيب المعانيا
لنطلع من أمداح أحمد أنجما   تلوح فتجلو من سناه الدياجيا[8]

نستطيع الآن إذن أن نعتبر هذا الغرض أحد الأنواع المركزية المشكلة للشعر المغربي، موضوعه الذات المحمدية كنواة محورية يحوم في فلكها هالة واسعة من التيمات الفرعية التي سنفصح عنها قريبا. هذه التنوعية تنثال على امتداد البنية الكليانية للغرض طرائق تشكيلية وأنماطا دلالية تنزع بالباحث إلى تنسيب المقولات والأحكام لما تعرفه هذه الطرائق من لبوس تقنية وشكلية، وإن كانت لا تتجاوز المستويات الصورية لتحقق التباين الوظيفي. لكن هذه التنوعية الدلالية - الشكلية لما يغني الصبغ البديعي والصوغ الإبداعي للشعراء ويكشف عن تشكيلات لا يقرأها المحلل كتنضيدات مترفة فجة تعلب دونيا في خانة التصنع المهين، بل كأفق يلبي حاجات الذات المحلية، التي تنطق بالوجد، إلى عشق يمتح من شغاف الروح المتيمة بحب الرسول (ص) زينته وترياقه.

ينسج المديح النبوي كينونته إذن وفق مبادئ ومقومات ومحددات ترصع الذات المحمدية نواتها المحورية وتنسرب مضامينه الفرعية أنواعا متعددة، هذا الواقع ينعكس على تعريفاته و اصطلاحاته، لذا لن نفكر في الخوض فيها بقدر تأكيدنا على أن واقعه الكمي داخل ديوان الشعر المغربي وتفرعاته الجلي على مستوى الأنماط والأشكال تتيح الباحث مصداقية الحديث عن إشكال عام يخص الشعر ومجموع الأنواع الصغرى المؤسسة للغرض والتي تستعصي على التصنيف المقولي والنمطي في غياب دراسات متكاملة في مظاهر الاتصال والتمفصل والتجاذب والتقاطب والتعارض إلخ داخل الشبكة الواسعة المشيدة لهذا الفن. وإن كنا لا ندعي النهوض بأي من تلك، والمقام عزيز على ذلك، فإننا سنحاول رصد أهم تمظهرات هذه الشبكة النوعية عبر الغرضي، بما هي عملية وصفية وتصنيفية

محضة اكتشاف العلائق القائمة بين تعددية التمظهرات وبين إدمان حب الرسول (ص) والاعتكاف عليه من جهة، وبين استراتيجيات الاستيحاء التراثي والترميز الصياغي والتنضيد الاصطلاحي من جهة ثانية، في ظرف كهذا.

لعلنا، إذا استقرأنا أكبر عدد من النبويات[9]، تبين أنها تدور حول مجموعة من المضامين والأشكال والأنماط والطرائق وأنها عبارة عن شبكة ترتبط أجزاؤها على شاكلة سلسلة تشد كل حلقة منها برقبة الأخرى. ومن مضامينها الأساسية سرد مراحل السيرة النبوية من نسبه (ص) وولادته وهجرته وغزواته ومواقفه وشمائله وجماله ونوره ومعجزاته ووفاته إلخ. وسنقف عند التفريعات الدلالية لهذه المضامين لاحقا. أما القوالب التي استوعبتها فكثيرة ومتنوعة أيضا. ويمكن أن نجملها في :

- الدواوين الشعرية التي أفردت لهذا الغرض.
- المنظومات المطولة: فقد تبلغ آلاف الأبيات حتى ليحسب قارئها أنه إزاء أحد كتب السيرة النبوية[10].
- القصائد المستقلة وهي أكثر من أن تحصى.
- الموشحات: وقد انفتحت بدورها على النبويات بعدما كانت مرتبطة بالغنائيات.
- الأزجال والملحون ومنها ما يعد للانشاد في ليالي المولد النبوي مثلا، ومنها المطولات، وقد أجاد فيها المغاربة كثيرا، وتناول الشيوخ في قصائدهم كل الأشعار التي تداولها الشعراء المتفصحون[11].

لقد عرضنا أعلاه الخطوط العريضة لهذا العالم الشعري الطافح بالأنواع والأشكال والمضامين وشتى ضروب العواطف والمشاعر، وسنعمد الآن إليها ببعض

التفصيل مع اقتراح عينات تمثيلية لاكتمال التصور. فلنبادر إذن إلى الفصل بين المظهر الدلالي للنبويات، ويتشكل من مضامين وتيمات مركزية استطاعت أن تبلغ من التجانس والنضج والتماسك الغرضي درجة النوع أو النمط لهذا سنتعامل معها بمثابة أنماط جزئية تكون مجتمعة وحدة الجنس الفرعي داخل الشعر، وقد اكتسبت هذه الفرادة والتميز بسبب السياق العام للابداع. أما المظهر الثاني فنعني به مجموع القوالب الصناعية والهندسية التي ترسم تضاريس البناء الشكلي للنبوية.

المظهر الدلالي : الأنماط

نزعم، بداية، أن المحلل لو حاول اكتشاف التبنين النسقي والتيماتي للمستويات قصد اكتشاف السنن النقدي والخطابي والمرجعي المتحكم في سيرورة الإبداع المدحي النبوي، لانتهى إلى أن المعايير المشكلة لسنن التصنيف شديدة المرونة ولم لا الهشاشة بسبب الطابع الانفتاحي للمستويات الدلالية المسافرة عبر معظم الأنماط إلا في بعض الحالات المنظمة بعناية مسبقة[12]. وعسى أن تساهم العينات الآتية في كشف المراد، وقد انتقينا أكثرها تواترا وحضورا وتقاطعا داخل قائمة الأنماط[13] على أن ترتيبها هنا اعتباطي:

التصليات والتسبيحات:

نصوص تتشكل من الصلاة على النبي (ص) موضوعا ومن التشاكل الصوتي – المعجمي لمعجمة «الصلاة» ككلمة – موضوع. لكن، ينبغي التنبيه إلى أن التصلية يمكن أن تكون واحدة من المكونات الفرعية لشبكة المضامين والدلالات النصية. وتشكل التصلية مدخلا ألزم الشاعر حمدون بن الحاج نفسه به في

وترياته، وظاهرة من ظواهر لعبة الكتابة «الوترية» لديه، ونسوق اعتباطيا النماذج التمثيلية التالية :

صلاة وتسليم على المصطفى الذي له في صلاة الكل أزكى تحية/حرف التاء

صلاة وتسليم على المصطفى الذي يفيض علينا وابلا دام لادثا/حرف الثاء

صلاة وتسليم على المصطفى الذي نطيب أفواها به ونشوص/حرف الصاد

وسيلاحظ قارئ الوتريات أن الشاعر يحذف البيت الاستهلالي اللازمة في القصيدة الثالثة (حرف الصاد) لأن كل وترياته تضم 21 بيتا فضلا عن البيت المذكور باستثناء القصيدة المشار إليها، لكنه يستعيض عنه بتكريره مصراعا أول سبع مرات متوالية.

النعليات :

تعد واحدة من الأنماط الأثيرة إلى قلوب «النبويين» المغاربة على مدى عدة قرون. لقد أبدعوا نصوصا برزتهم على شعراء المشرق، يقول المقري (ت 1401 هـ): «واعلم، ... أني ذاكر ما حضرني الآن من المقطعات والقصائد في هذا الباب المنقولة في المثال الطاهر... وقد اعتنى بذلك أهل مغربنا قديما وحديثا أتم اعتناء وادخروا من ثواب ذلك ما هو حري بالادخار في حين لم يقف للمشارقة اليسير بالنسبة لكلام أهل المغرب»[14].

يقول أبو حفص عمر الفاسي (ت 1188 / 1774) :

بدا لي تمثال النعال فشاقني وأذكرني من لا أزال أراقبه

فقبلته أشفي الغليل كأنني أرى أخمص المختار لاحق رواجبه

ومرغت وجهي فيه ثم وضعته على الصدر كي تشفى بذك ترائبه

ولو أمكن البدر المنير نزوله لخر لها شوقا وخرت كواكبه

بأخمص خير المرسلين تشرقت وكم خامل بالغير تسمو مراتبه[15]

ولعل النبرة الغرامية التي يرشح بها النص ملمح عشقي طافح بحبه عليه السلام خمرة نورانية تنسرب ألقا شعريا إن أفاد منه الغرض نمطا شبه مستقل هو «الغراميات»، إلا أنه بسبب التماهي بين الأنساغ الجوهرية للغرامية والصوفية من جهة وبينها والغزلية من جهة ثانية فإنه عصي عن التحديد والاصطلاح.

التشوق إلى الديار المقدسة

بما في ذلك النجديات والحجازات، وليسا اسمين لمسمى واحد، ويعد هذا النمط من أكثر ما استهوى شعراء المغرب أيضا. ولعل ذلك راجع إلى البعد الجغرافي عن مهبط الوحي وفرط الهيام بالذات المحمدية وتذكار رحلات الحج إلى البقاع المقدسة والتحنان والتشوق الموجع إليها. ونذهب إلى أن هذا النمط ذو حضور كمي متميز وأن الباحث ميسر له استخلاص سجل كامل للمرتكزات المعجمية التي تتمفصل حولها التعالقات الدلالية المحايثة لخصيصته الغرضية والجغرافية والنظرية؛ فمعظم ما شدد عليه النقاد وارد بقوة، منه بعض ما طالب به ابن حجة من «سلع ورامة وسفح والعقيق والعذيب والغدير وأكناف وحاجر» وسوى ذلك كالحمى واللوى وسلم وكاظمة ورامة والكثيب والمحصب والجرعاء وطيبة ونجد والبطحاء إلى غيرها مما يشكل حقلا معجميا يحيل على فضاءات مقدسة موشومة في الذاكرة المشتركة للشعراء[16] يقول محمد العمراوي:

أعد الحديث عن الحمى وظبائه ... فالسمع مشتاق إلى أنبائه

وصل الحديث عن اللوى وعقيقه ... والنازلين الجرع من جرعائه...

يا صاح إن وافيت منزلة اللوى ... ومررت ما بين العذيب ومائه...

وإذا بدا سلع فعرج نحوه ... وتنشق الأرواح من تلقائه

فهناك طابت طيبة من طيب من ... طاب الوجود بطيب طيب ثنائه...

وقد تربعت هذه الأماكن على عرش الأفئدة فكان الشعر فرط تهيام ورجع تحنان، وكانت المعجمات / الأماكن عرائس يخطب ودها بكل اللغات والمشاعر الثاوية في الأعماق .إلا أنها، في النهاية، مطية للمحبوب / العبادة سواء كانت مقدمة للموضوع أو مستقلة بذاتها. يقول أحمد بن محمد أبي الشرف الحسني :

خليلتي ما قصدي العقيق ولا الحمى ولا الغور من شأني ولا مطلبي نجد...
ولكن قصدي من بيثرب لحده فبورك ما ضم الهدى ذلك اللحد

التوسليات :

يرتدي هذا النمط فضلا عن استمناح شفاعته عليه السلام يوم البعث، لبوسا متنيا متنوعا، نجمله في القوالب الآتية:

ـ الختم لبعض النبويات، كقول حمدون بن الحاج في ديوانه العام (162/1) :

يا رحمة الله هل من رحمة لفتى أتاك منكسرا عما جنته يد

– المقتطعات

– الأبيات المفردة

– النصوص المتفردة بهذا القدر أو ذاك، بالتيمة المركزية والتي تصنف بمقتضاها في الإطار الغرضي كنبوية. ونزعم أن هذا اللون متضخم داخل ديوان الشعر المغربي بشكل قد يفوق نظائره في أكثر البلاد العربية، ولا سيما إذا ألحقنا به ظاهرة التوسل بالله سبحانه من جهة وبالأولياء والصالحين والأقطاب من جهة ثانية، ولعل الظاهرة الثانية، وقد نحت لها بعض الدارسين اصطلاحات لسنا بصدد فحصها، من إحدى ظواهر الشعر المغربي في القرن الماضي.

تقترن التوسلية كثيرا بالتشفع والشكوى والاستغاثة، وهي تكشف عن أغوار الذات المنقادة، المغلوبة على أمرها والتي يتركز مدارها الانفعالي، في صراعها

وصداميتها وحيرتها، حول الذات/ الملاذ بما هي فيض عطاء واستبرق. ولا يمكن أن يصنف هذا الضرب من الشعر النبوي خصوصا والشعر التوسلي عموما سوى دراسة مسلحة بمناهج تسبر أغوار النفسي لدى الشعراء وتستقرئ فترات هيمنة التوسل بمعانيه المشار إليها (تفسخ الأخلاق – ضغوط القوى المتربصة العدوانية – تفشي الفكر الخرافي وانتعاش أشكال الترويج له – ضعف السلطة المركزية – المجاعات والأوبئة – تغلغل التيارات الزهدية وخمرتها الصوفية – غياب الأمن والاستقرار إلخ...).

- امتداح آل البيت والتغني بحبهم ورجاء شفاعتهم: نادرا ما تخلو نبوية من الإشارة إلى آل البيت، وهي إشارة تختلف كميا بحكم الإطار النصي والسياقي المغذي. ويمكن أن نذهب إلى أن هذا النمط من الأنواع التي يتأسس عليها المديح النبوي بشكل إلزامي، بل إن تلويناته الصغرى، أي ما لم تنتظمه القصائد المخصصة لامتداح آل البيت، تكاد تكون من التيمات الملازمة لجل الأنماط، ولم لا لغير الشعر الفصيح. ولعل المستوى الدلالي لهذا النمط ولتيماته الفرعية (خصوصا حرارة العواطف وصدقها إلخ...) لا يطرح بالنسبة إلينا مشاكل تحليلية كبرى لأنه لا ينزاح عن الإطار العشقي العام المنظم لعلاقات الذات الشاعرة بمحاور حبها المقدس سواء كانت إنسية أو ميتافيزيقية أو جامدة. يقول ابن المواز مثلا :

ومنه الرضى عن آله الغر من سمت	لهم قدم في كل فضل منضد
ومن حبهم فرض عل كل مومن	وبغضهم يفضي لجمر موقد
بهم تنجلي العاهات عن متوسل	بهم، وبهم يدنو المنى إن يبعد

وسنفتح هنا قوسا لنلحق بهذه الأنماط تيمة شديدة التواتر داخلها، وهي إن كانت تفرد لها منظومات مطولة لاستعراض فصول السيرة النبوية إلا أنها كثيرة العودوية بشكل لافت وظاهرة مميزة للنبويات، عنينا بها استعراض معجزاته (ص) كانشقاق البدر وتظليل الغمامة ونطق الحيوان وحنين الجذع وسير الشجرة وعودة الشمس وتسبيح الحصا إلخ[17] وربما كانت معجزة الإسراء والمعراج ذات حضور كمي أكبر.

المولديات

لقد آثرنا هذا النمط بمبحث خاص نظرا إلى مجموعة من الدوافع التي سنفصح عنها في حينها، ولعلنا بذلك نسجل منعطفا دالا داخل تنامي هذه القراءة الوصفية.

نبلغ بهذا النمط منعطفا حساسا داخل تنامي هذه القراءة الوصفية التصنيفية (الاختزالية) بالنظر إلى مركزية المولدية داخل صرح المديح النبوي بالمغرب. وسنوثرها بمبحث خاص لاستيعابها جل التيمات والمضامين المؤسسة للأنماط السابقة، وبصفة ضمنية لأهم مميزاتها الشكلية والأسلوبية. فالمولدية تتحدد بأنها امتداح للذات المحمدية غرضا واستقطاب وتكثيف أو تمطيط لأغلب المضامين والتيمات والقوالب المميزة للأنماط المديح النبوي تشكيلا وصياغة. إلا أنها تتفرد وتمتاز بالبعد الزمني المحدد في ليلة المولد النبوي كما تتوجه في أحد شطريها إلى ممدوح ثان سنرى بعض ملامحه لاحقا.

البدايات :

نسجل مرة أخرى الاختلاف بصدد زمن نشوئها بين من ينسبه إلى فاطميي تونس ومصر الذين احتفوا كثيرا بمولده (ص) وآل بيته من فاطمة الزهراء، وبين

من نسبه إلى العباسيين الذين احتفلوا بمولده عليه السلام. وفي المغرب تمدنا المصادر بكتاب «الدر المنظم في مولد النبي المعظم»[18] لأبي العباس العزفي السبتي (ت 707 هـ) ويشير فيه مؤلفه إلى أن العزفيين السبتيين أول من استحدث هذا اللون. ثم تكرس هذا التقليد في عهد المرينيين لا سيما بعدما صدر المرسوم الملكي عام 1292/691 بجعل المولد من الأعياد الرسمية في أعقاب الجواز المغربي (المريني) إلى الأندلس لدرء عدوان المغيرين على الثغور. ومنذها أصبح عيدا يحتذى إلى اليوم. (أنظر مظاهر العناية به على سبيل المثال كتاب «مناهل الصفا» للفشتالي و«العز والصولة» لابن زيدان المكناسي...)

ونظرا للحيز الذي تشغله هذه القصيدة داخل مسالك الإبداع الشعري المغربي، يمكن للباحث أن يضع سجلات لمجموع المولديات حسب الترتيب الكرونولوجي، إذن فسينتهي إليه عدد هائل منها.

مضامينها :

تأسيسا على تجذر المولودية في النسيج العام لأقطاب الخطاب (باث – متلق – سياقات – مقصود مباشر (ممدوح)) فإنه مبرر إنشادها في المساجد والزوايا والبلاطات، ومبرر – لذلك – ذيوعها واشتهارها، ومبرر نظمها بلغة الملحون والتفاني في إبداعها وفرش البلاغة تحت مساراتها. أما مضامينها فهي تقريبا نفس المضامين التي عرضناها آنفا. ونشدد على أن الرسول (ص) هو بؤرة جميع الدلالات والانفعالات فيها، ومن ثم تصديرها بالتغني بحبه وفضائله النادرة مع الحرص على تسجيل المحطات الغراء في سيرته العطرة. وفي قسمها الثاني يتم التفرغ لسلطان الوقت بما يستحقه من تقدير وتبجيل لنسبه الشريف ودفاعه عن

الدين وعن البلاد والعباد مع استدعاء واستحضار أهم الحقول المعجمية والدلالية التي تشكل نمطية المديح الخالص كغرض.

إن المولودية وإن أوهمت ظاهريا بارتياد أفق نسقي مزدوج التشكل الهندسي - التيماتي، إلا أنها تتأبى - في الواقع - على ذلك، وهي تكشف عن سيرورة التقاط مبدعها للعالم وأصواته ولقوانين الجنس والنمط؛ فالبلاد ساعة القوة تفرض على المادح، في حضرة أمير المومنين، أن يعكس طموح الساسة وفتوحاتهم[19]، (ولهذا يفوق القسم المدحي للمولودية قسمها النبوي) والبلاد زمن الخطوب، فاعلة أيضا في مقصديات الشعراء؛ من ثم هذا الملمح البطولي الذي ينحت منه الشاعر لغة لمولديته. وكل الماضي المشرق منارة تشع رموزها البطولة وسر النضال. وهكذا شيوع التشفع والتوسل والاستغاثة في النص، واستدعاء المشرق النوراني (السيرة والانتصارات الإسلامية...)، والتشديد على الخلافة ومركزية السلطة، والربط بين أرومة الرسول (ص) والسلطان مع الحض على الجهاد والتحريض على الإصلاح. إذن فما كان مؤتلفا متماثلا في الظاهر، قد يكون مختلفا في الواقع.

نستشف من هذا أن القسم الخاص بالمديح السياسي لا يكرس بالضرورة الملامح المنقبية العامة التي نظر لها علماؤنا القدامى (نقادا ولغويين...) وطبقها كبار شعراء هذا اللون، رغم أننا لا ننفي حضورها، وأحيانا بشيء من الابتذال (كالكرم - والشجاعة - والنجدة والعلم والجاه والجمال إلخ...).

لقد عرفت القيم العامة التي دافعت عنها المدحية الكلاسيكية تحولا نوعيا وتدريجيا نحو تكريس النموذج الدنيوي - المقدس، أي الذات الممدوحة باعتبارها ناسوتا، لكن من طينة خاصة بحكم الانتماء إلى آل البيت.

هذه الفرادة والتمايز تضع على عاتق المدوح مسؤوليات جسيمة كالدفاع عن الدين وتطبيق الشرع ورعاية السنة وحماية الثغور الإسلامية.

قال التهامي المزوار في حضرة السلطان الحسن الأول :

كم آية ظهرت في آن مولده	كم نعمة بهرت من دان أو بعدا
يا سيد الرسل داركنا بمرحمة	تكسو الجميع على مر المدى بردا
واسدل على نجلك الميمون سيدنا	عطفا، وهيء له من أمره رشدا[20]

وقال محمد بن ادريس العمراوي من مولدية أخرى يشكو إليه عليه السلام بعض ما آلت إليه الأحوال من التردي والتفسخ والانحلال، وكلها أفضت إلى الاستعمار لاحقا، كما يتخلص، كسابقه، من المدوح الأول إلى الثاني، ونحن لا نختار من النصوص إلا النزر القليل جدا:

نشكو إليك بأحوال مروعة	نشكو إليك من الأيام أسواها
نشكو إليك أجساما دأبها كسل	قد غالها العرض الفاني وألهاها
نشكو إليك قلوبا حشوها ظلم	تحكي من الحجر الصفوان أقساها
فامنن علينا بأمن يا ابن آمنة	من كل نائبة في الدهر نخشاها
واعطف على ابنك ظل الله عصمته	أسمى الملوك (أبي زيد) وأسناها

إن التوجه إلى السلطان لازمة تكاد تتسم بها الاستراتيجيا العامة للمولدية، وهو توجه مشروط - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - بالظرفيات العامة والاستقرار أو التقلبات الداخلية والخارجية، يقول التهامي المزوار من مولدية أخرى في حضرة نفس السلطان:

كم آية ظهرت في حين مولده الـ ميمون غير تكييف وتحديد
في ليلة أكرم الله الوجود بها علت على القدر قدرا دون تعنيد
من أجل ذلك مولانا وسيدنا يجدد الخير فيها أي تجديد
يحيي سوائعها في كل ما سنة تبدو بمدح وتحميد وتمجيد
سنت سيادته عيدا لمقدمها ناهيك من شيم ناهيك من عيد
يأتي حجيج الورى بادي الفجيج إلى نادي نداه بوفد غير معدود

استنتاجات أولية:

لا نرغب، عند هذا المستوى الوصفي، أن نفيض في الشروح أو نحيد بالنبويات عن التصميم العام، ولكن تكفينا التلميحات والشواهد المركزة. وسنعمد هنا إلى تقديم بعضها، مع التشديد الخاص على أن الغائب يقاس على الشاهد وأن الأول لغزارته يكاد يستحيل حصره وتعداده ونشره. قال ع. الواحد بن المواز عام 1298 هـ:

له حجج ما نالها قبل مرسل على معجزات أعجزت كل ملحد
حباه إله العرش حوضا وكوثرا وشق له البدر المنير بمشهد
وأيده من محض فضله بالصبا فكان الصبا يحبو على وفق أحمد
وأسرى به فوق البراق آمنه وأدناه، والمحبوب غير مبعد

لم يسرد الشاعر، بعد هذه الاصطفاءات، ما أتحفه به ربه من شمائل (الخلقية والخلقية) وما أتاه من عطايا (كالقرآن الكريم – الشفاعة يوم الحشر إلخ)... ويتابع قائلا:

وحن إليـه الجـذع واسـتـأنست بـه	ضـبـاب الموامي[21] والوحـوش بفـدفـد
ووافت له الأشجار تسعى، كما جرى	بكفـه مـاء قـد روى اللجب الصـدي
وقـد هز عـزمـا حـيث لاقى عكاشـة	فـعـاد لديه كـالصـقـيل المهند
وقـد منح البـيـر الأجـاج عـذوبة	بتـفلتـه حـتى حـلا كـالمقند
وقـد ظللتـه من ذكـاء غـمـامـة	وفك بعـيـرا منه رام ليـفـتـد
ورد بفـضله الله عين قـتـادة	وعـاف علينا من قـذى به مـرمـد
ويا عـجـبا في كـفـه سـبح الحـصى	كـذلك طعـام منه سـبح في اليـد
وأخـبـره عن سـمـه عند أكله	ذراع، فلم تسـتـقص آي أحـمـد

تؤشر المعطيات النصية المتقدمة على نسيج شعري يستلهم من الحقل الدلالي الديني مادته الخام. تشكل الذات النبوية بؤرة كل التسيقيات الواقعة والممكنة؛ يستمد منها الغيبي (المعجزات) والمادي (أفعاله وخصاله) (ص)) من جهة، والشعري (أدبيات الاستيحاء التاريخي – عبر النصي والعقدي السماوي عبر الانفعالي) من جهة ثانية هذا الاستلهام يغدو شرط وجود ودليل انتماء إلى هذا الضرب من الشعر. إن الباحث لو توخى تجنيس النبوية لتبدى له أن من أوكد مقوماتها هذا النزوع الانجذابي للشعراء إلى محددات تكتسب مشروعيتها من السنن المرجعي للغرض كجنس مادح، وتستقي حقولها الدلالية من مجموع النبويات التيمية التي تجوس منابت الحب المسكون بذات الرسول كبؤرة ونواة مركزية لمجموع المرجعيات والسياقات والانفعالات الواجبة لمصداقية التصنيف النقدي لهذا الخطاب داخل مقولة غرض، ولم لا جنس. تساهم المعطيات النصية التالية في التدليل والاستشهاد:

من تجليات النواة المحورية / الذات النبوية:

سميناها كذلك لأنها مصدر التحفيز الشعري قولا وصناعة وانفعالا واستلهاما وتوجيها... ولا مجال لتصور الغرض دونها. إن النبي عليه السلام موضوع لكل ممكنات التعبيرية لدى الشاعر المغربي الذي أدمن حبه وعكف عليه. لقد صور جماله وافتتن به وبخصاله وبمجموع المظاهر التي تشكل شعرية «غراميات» من نوع خاص، غراميات بالمفهوم الصوفي طبعا. وسنزعم أن فقهية الشعراء لم تكن وحدها المسؤولة – كما يعتقد – على هذه الظاهرة الخاصة في الأدب المغربي. يقول حمادي بن عبد الوهاب المكناسي :

بما بوجهك من حسن ومن بهج   وما بغرتك الغراء من بلج
وما بعينك من سر ومن دعج   وما بثغرك من در ومن فلج
أغثنا يا خير خلق الله من زعج   فإنا يا رسول الله في حرج

وقال حمدون بن الحاج:[22]

جمال رسول الله أبهى وأبهج   وجود رسول الله أنهى وأنهج
جميل ومنه البدر نال تبرجا   فكان على زهر الدجى يتبرج
جواد ومنه البحر نال تموجا   فكان على كل الثرى يتموج
جرى نيل كفيه فأغرق فقر من   شكا له فقرا لم يكن له مخرج
جليل كريم الخلق والخلق آية   علت بعظم الخلق منه متوج
جبين وشعر أقرأ «الضحى» لنا   وحاجب اقرأ «نون» واللحظ أدعج[23]

وقال العمراوي:

به أظهر الله الجمال جميعه   وأعطى لفرد الحسن «يوسف» النصفا

تتأسس الشبكات الوصفية التي تنضج بها هذه النماذج – وتعد بالآلاف نظائرها ـ على الصورة البصرية برغم أن أجيال المبدعين لم يشاهدوه (ص) عيانا، وإنما خلقوا من فسيفساء الموروث والتتيم صورة ذهنية لا ترتد إلى الاستيهام بل إلى الاكتناه؛ وقد كانت السيرة والكتابات المجاورة جذور الصورة، ولم لا الشعر أيضا بدءا بقول حسان:

ولدت مبرأ من كل عيب كأنك قد خلقت كما تشاء

لا غرو إذن أن يكون حبه دينا وعبادة وجبلة، منه يمتاح الشعر ويتناسل الإبداع. وهو إبداع لا يشيخ بل يزداد نضارة بازدياد وطأة الأشواق والهوى، هوى محمد (ص) وآله وأشواق زيارة روضته. يقول حمدون من نفس القصيدة:

جبلت على حب الرسول وحب من أحبه وهو الحق والحق أبلج
جنان رسول الله من حل فيه لم من ردى، ما للردى له منهج

ويقول أحمد الجشتيمي من قصيدة تفوق 300 بيت:

أخير الورى أنت الحبيب الذي له تخب نجيبات الرجا متشفعه
وشوقا بأن تلقى الأماني كلها لديك ومن يقصدك يلف مفزعه

ويقول أحمد بن المواز من مولديته:

إليك رسول الله، طارت صبابتي فهل عطفة بها تشفي قلب مكمد؟
فما كنت أدري ما الغرام وما الهوى إلى أن شوى قلبي غرام محمد
ففك حبيب الله أسر عبيدكم عشيق بأغلال الغرام مقيد

تعج الكتب والدواوين بمثل هذه النماذج (وتلتهم الأرضة أكثرها، مخطوطا!) وتغري قراءتها بارتياد آفاق أرحب، وترشح، رغم قلتها هنا، لتجريب نقدي

سيحظى حتما بالمراد إن تجشم أطروحة الاكتشاف والدفاع عن شعرية مغربية لصيقة بهذا الغرض ومستقاة من أشكال التعالقات التركيبية (بلاغة – صورا شعرية – تراكيب – إيقاعات...) والتمفصلات الذهنية والدلالية (مشاعر – حوافز – خلفيات – موروثات إلخ...) حول النواة المركزية. ولعل العامل الجغرافي واحد من المحددات «المحلية» التي تحقق للمغربي تمايزه. فبعده عن «البقاع المقدسة» أهله، عبر القرون، لمكابدة الجغرافيا، فخبر ظلامها الغبشي واستهوى طللها الذي لاط بقلبه جيلا بعد آخر.

يقول محمد بن ادريس العمراوي:

أحبة قلبي هل تعود عهودنا وهل تنظرن عيني المحصب والخيفا[24]
وهل أردن ماء العذيب وبارقا وتمنحني بالمنحى أسرتي عطفا
وهل بحمى الجرعاء والجذع أحتمي وأنشق بالبطحاء من عالج عرفا
معاهد أحبابي وملء محاجري سقاها الوسمي بالديمة الوطفا
أردد ذكراها وأهتف باسمها لعلي بذكراها من الوجد أشفى

يتنزل الشاعر من مكامن الداء/ محفزات النظم منزلة التذكر حينا (أردد ذكراها – لعلي بذكرها...) واستشراف الرؤية (هل تنظرن عيني) وطلب الورد والاحتماء، (صدرا البيتين 2 و3) والراحة النفسية والطيب (عجزا ب 2 و3) ولا علاج لهذه المكامن سوى:

وإن شفائي، لو وجدت مساعدا سماع حداة العيس ترمي بها عسفا
إلى طيبة تطوي المفاوز لاتني فبادر ولا تخشى شتاء ولا صيفا

إن الترحل إلى قبره عليه السلام غرام وعلاج في آن، إذا اشتد العشق نثت السحساحة عقيقها لوعة ووجدا، يقول محمد البوعصامي:

سحت بدمع، كالعقيق، محاجري شوقا لطيبة والعقيق وحاجر

لعلنا، بهذا الابتداء بالجغرافي، نتوخى التأكيد المضاعف على ما يمكن أن نعتبره شعرية الحب النبوي في قصيدة المديح هاته. فإن كانت محورية النواة المركزية تتبدى في الفيزيقي بهذه القوة الاستتيقية والكمية (نلمح إلى كثافة الألوان البديعية: طباق، جناس... إلخ والتي لا تسمح طبيعة المبحث هذا بالتعريج عليها رغم ضغوط الإغراءات!)، فناهيك ما تستطيعه الأشكال الأخرى لتجليات ظهوره (ص) في الشعر النبوي، وفي الصدارة منها – فضلا عن النجديات والحجازات – التوسل والاستغاثة والشكوى من جهة وآله وصحبه عليه السلام من جهة ثانية.

ختاما لهذا المستوى، وفي إطار لملمة بعض الشتات، نعود إلى التأكيد على ظاهرة التوجه إلى النبي عليه السلام بشعر يخاطبه عموما كما لو كان حيا، لأنه «موصول الحياة» وهذا لا يحتاج إلى التذكير بأنه منسجم الرؤية التجانسية العامة في المنظومة الدينية بين الحياة الأولى والحياة الأخرى. يتبدى ذلك عبر مؤشرات لسانية ودلالية رديفة تماما لسياق المرسلة الحية، أي المتعايشة الباث والمتلقي كالتسليم والتحية والاحترام والتودد والتشفع والاعتذار، إلخ.

كما أن الوعي بمدحه والانخراط الكامل في ذلك بطواعية لا مشروطة – إلا من نوال شفاعته (ص) ورضاه – أمر وارد في النصوص بقوة؛ سواء في مقدمتها أو في خواتمها أو بين ثناياها. وقد عددنا ذلك ظاهرة لأنه سيرتد – دون شك – إلى استراتيجيا خاصة، شعورية منظمة أو لا شعورية، تؤطر ذاتوية العلاقة بين الذات الشاعرة والممدوح الحاضر – الغائب (النبي عليه السلام) من خلال محطات خاصة داخل القصيدة يتم فيها – بداية أو وسطا أو ختاما – التأنق في تعبيريات الوعي بمدحه عليه السلام. يقول العمراوي :

وقـد مـدحناك والأمـداح ذمـتنا حـاشـاك يا سـيـد الأرسـال تنسـاها
إنـا لنرجـوك لدنيـا وضـرتهـا حـاشـا يمينك ترجي من ترجـاها

ويقول ابن الموازي:

وفـي نظـم آيات الرسـول تواصـل لخـيـر تنفـيس وسـلوى لأنكـد
بـه نسـأل الله النجـاة ونـرتجي بجـاهـه فـتـحـا للوصـيـد المشـدد
فـيـا خـيـر خلق الله عطفـا لناظـم فـرائد آيات لـكـم، مـتـودد
ومـدحـي لم أحـسـبـه غـيـر زبرجـد مـعـاد ومـردود لبـحـر الزبرجـد
كـمـا لـم أخل نظمي مـديحـا لأحـمـد ولكنمـا الممـدوح نظمي بأحـمـد

ويقول محمد أكنسوس:

يـا من يخلص من أضـحـى لمدحـتـه على جناب كـريم منـه تطفـيل
هـذي مـدائـح راج أن يـكـون لـه من الرسـول بإذن الـلـه تـنـويل
يا حـاشـر الخلق يا مـاحي الضـلال ويا من مـدحـه لرضـى الرحـمن توسـيل

لم يكن هدفنا ملاحقة تفاصيل المضامين والتيمات فنحيد بذلك عن التصميم العام، بقدر ما كان وكدنا التشديد والتنبيه وإثارة الانتباه إلى جدوائية الوعي بخصوصيات السياق المحلي المحايث لسيرورة الإبداع أولا، وبضرورة إنجاز دراسات تصنيفية وتحليلية وتركيبية تدلل على تلك الخصوصيات وتستجلي مظاهرها الأسلوبية والبنائية وخلفياتها الإجتماعية والسياسية.

المظهر الفني: القوالب والأشكال

قبل الانتقال إلى البعد النصي، واحتراما لشروط منهاجية معلومة، نعرج قليلا على أحد المظاهر المميزة للمديح النبوي وهي الأشكال التي تستوعب النبوية وتفتح

إطارها لها قالبا يستحق الدراسة والتحليل. لقد حدد الأستاذ بنصر العلوي الأشكال الفنية» لقصيدة المديح النبوي في «القصائد والمقطوعات والوتريات والتوجيهات والمعارضات والمسمطات والمقصورات والموشحات والتربيع والتخميس والمسدسات والمعشرات والعشرينات»، هذه النوعية ملمح شديد التعبيرية وإن كنا لا نرى أن كل العناصر المشار إليها «أشكال فنية». وتوخيا للتبيين، نقترح تناول النموذجين التاليين:

المقصورات

تتخذ من الألف المقصورة رويالها، لم تحظ بعناية الشعراء المشارقة كثيرا عدا ابن دريد (ت 320 هـ) الذي قد يكون وراء تأصيلها يقول مثلا[25]:

أمـــــا ترى رأسـي حـــــاكي لونـه طـرة صـــــــبح تحت أذيال الدجى
واشـــتـعل المبـيض في مـــســوده مـثل اشـتـغال النار في جزل الغضى

وعدا نماذج نادرة مبثوثة في ثنايا (الأغاني). في المقابل صادفت، إلى حد ما، هوى بعض الشعراء المغاربة، ولعل أكثرهم احتفالا بهذا الشكل حازم القرطاجني في (مقصورته) الشهيرة التي تنيف عن ألف بيت قد مدح بها الأمير الحفصي، وأبو زيدع. الرحمن المكودي (ت 807 هـ) صاحب مقصورة في مدحه (ص) وهي حوالي 300 بيت نكت فيها وعاب على ابن دريد وحازم.

الوتريات

أشهر من أبدع فيها ابن رشيد البغدادي (عاش في القرن 7 هـ) وكان ممن زاروا المغرب وأقاموا فيه، وقصيدته هي المشهورة بـ (القصيدة البغدادية في مدح خير البرية)[26]، وقد تأثر بها كثيرون كمالك بن المرحل وهو من معاصريه (ت

699هـ) وذلك في وترياته المسماة «الوسيلة الكبرى المرجو نفعها في الدنيا والأخرى»[27] والاختلاف بينهما عددي: «فوتريات البغدادي تتألف من 29 قصيدة مرتبة على حروف الهجاء، في كل منها 21 بيتا مع ظاهرة بدء كل نص بحرف الروي حسب التسلسل مع التزام الحرف، بينما تتألف وتريات ابن المرحل من 20 بيتا فقط، يقول في مطلعها:

إلى أحمد[28] أهديت غر ثنائي فيا طيب إهدائي وحسن ثنائي

وله أيضا «المعشرات الزهدية»، ورتبها كذلك على حروف المعجم مع افتتاحها بحرف الروي والتزامه، تسلسليا، لكن مع صياغتها هندسيا رباعيات خمسها بلازمة التصلية والتسليم، كقوله في إحداها مبتدئا بحرف الهجاء تلفظا وتركيبا شأن كل الحروف:

ألف أجل الأنبياء نبيء بضيائه شمس النهار تضيء

وبه يؤمل محسن ومسيء فضلا من الله العظيم عظيما

صلوا عليه وسلموا تسليما

وفي المغرب سيتأثر أيضا عدة شعراء بهذا الظواهر الصناعية ونكتفي منهم بنموذج حمدون بن الحاج الذي جعل وترياته 28 قصيدة في كل منها 21 بيتا حسب الأبجدية المغربية فضلا في بيت استهلالي ملتزما فيه بالصدر[29]. وتحتل الوتريات في ديوانه حيزا ينبغي على الباحث ألا يستهين به (حوالي 17٪)، بل تمثل 26٪ من مجموع نبويات الديوان (من بردياته وتوسلياته وحجازياته إلخ...)، على أننا إن تجاوزنا المؤشرات الرقمية، رغم أنها دلائل أولية على واقع ديني افتراضيا، فلا يمكن ألا نسجل نفس الرجل في لزوم ما لا يلزم وما قد يجره ذلك على هامش الشعرية من تساؤلات أو على الكفاءة الإبداعية من حسنات. كما لا

يمكن ألا نشدد على آن استراتيجيا الالتزام الشكلي ليست على مستوى المضامين، مقياسا لأحادية تركيبية أو دلالية أو تداولية، فرسمها البياني موضوعاتيا ليس قارا، وإن كان السهم يميل أحيانا لتيمات معينة ربما كان البيوغرافي واحدا من أهمها وكذا الغرامي بمعناه النبوي. وأخيرا نختتم هذه الملاحظات المعبرة بتسجيل غلبة نسبة الوتريات في ديوانه العام على نسبة الشعر الذاتي (غزل، فخر، خمرية إلخ) بحوالي 7٪ والشعر الغيري بحوالي 3٪ والشعر التعليمي، (وهذه أهم مكونات الديوان الغرضية)، بحوالي 8٪، وهذه معطيات دامغة على طبيعة الموضوعات المطروقة من طرف الشاعر وبشكل ضمني على طبيعة المناخ الفكري المغذي والخلفيات المرجعية العامة، ورهانات الكتابة، لهذا نعتبر حمدون بن الحاج صورة أمينة لعصره.

في النصي:

المستوى العمودي: استراتيجيات التبيين

توطئة: حضور الديني في الأدب والشعر، وقراءة المولدية نموذجا

إن حضور الديني بثقله، كواحد من أهم مكونات ثقافة علم المرحلة، يرتدي في الخطاب الشعري لبوسا متنوعا، يعرض هذا الخطاب على القرآن الكريم والأحاديث النبوية، كما يستلهم من الكثير من الأحكام الشرعية والفقهية (قضايا ومصطلحات) يعتمد في ذلك أشكالا حوارية وتناصية متنوعة لا يسمح المجال بذكرها، وإنما حاولنا فقط أن نشير إلى الخلفيات الفكرية والدينية (كتاب / سنة) التي تكمن خلف المضامين والتيمات التي عرضنا لها. فللنص النبوي، تأسيسا على هذا، ملمحان أو أكثر ومجموعة من المرتكزات: يوظف المادة التاريخية والنص

المقدس والمنزل، يطوع لذلك جميع الآليات التركيبية التي استقاها عبر عمليات صناعة التهجية ومكابدة الإبداع. والحال، فهو يتشظى إلى أكثر من لغة وسنن ومرجعية، وهو أيضا يجوس التخوم وبتحسس الشعريات. إذن، فأوجه قراءته أوسع من أن تحد. هذا الانزياح عن التخطيط الأحادي البعد يتكرس ويتعمق أكثر لو يضاف إليه الشق الثاني من الإشكال: نعني الشق المدحي الحاضر – ولا نقول الملحق – بالنبوية.

بعض المميزات البنائية العامة :

يمتاز النص الديني عموما والمديح النبوي خصوصا بالقوة الصادقة وبتغلغل العاطفة الدينية في نفس الباث، فالمتلقي. إنه، لذلك، أداة تحريض وتوجيه وتأطير لا سيما في حال الخطر الخارجي، وشتان بين التعالقات الموضوعاتية لنص قيل على عهد السلطان مولاي اسماعيل مثلا أو أحد حفدته الذين قوي على عهدهم التربص الأجنبي. والحال، فيمكن للباحث أن يسجل، داخل مجموع النبويات ارتفاع نسبة التوسليات مثلا (الشكوى والاستعطاف والاستغاثة سواء به عليه السلام أو بالأولياء والصالحين) في حال ضغوط الأزمات الداخلية (وما أكثرها) وحال الانحلال والتفسخ الخلقي والعقدي...

أما المولدية فللمرسلة فيها سهمان اثنان (فضلا عن السهم الذاتوي للشاعر لأنه لا يكتفي بدور الوسيط بل ينخرط، كلية، في طقوس النص) يتوجه الأول من الدنيوي إلى السماوي من جهة والأخروي من جهة ثانية. ويقلب الثاني الاتجاه فيسير من اللاهوت إلى الناسوت، يستمطر رحمة الله وعطف نبيه (ص) على خليفة الله في أرضه.

هذا الانتهاء إلى المديح السياسي في المولدية ظاهرة لم تلاحظ - في ما نعلم - في النبويات المرابطية والموحدية، وقد استنها شعراء المرينيين، وربما كان ذلك وليد حيثيات ومقتضيات إنشادها في حضرة الخلفاء والأمراء وأضرابهم...

نلتقي عند هذه النقطة بالذات بظاهرة المولدية التي قيل فيها ما قيل، ونقصد بها تعايش غرضين متتاخمين داخل فضاء إبداعي يتوخى التجانس والتآلف والتوحد. بل إن التوحد هو السنن المرجعي والفكري المؤطر للرؤية الإبداعية لدى الباث والمتلقي، ولدى الناقد الذي - يحمل نفس التصور في الزمن اللاحق. يتقاطع هذا السياق هنا بتعارض رأيين مختلفين، وسنتجاوز الحامل منهما للرؤية القدحية التي تسحب - مبدئيا ومنطقيا - النص المدحي، على اعتباره تكسبيا، من لحمة النص «المولدي». ولسنا نصدر بهذا حكما ما، بل نوجه الدال توجيها يتناغم والمدلول التكسبي داخل المدحية كجنس مرتزق، ونتصور ماذا سيتأسس على ذلك من إسقاط الدونية النقدية المنطلقة من المدح، كغرض، على المولدية ذات البعدين والزمنين والسهمين صوريا، وذات التجانس والتكامل تصوريا.

في المولدية، ينتحي الشاعر إذن، بعد أن يلبي حاجيات الحب النبوي وضغوطها، أفق المديح السلطاني. تتبدل، ضرورة، المرتكزات المعجمية والتمفصلات الدلالية والتعالقات التركيبية، لكن دون أن يلغى التماهي بين الذات النبوية وبين الممدوح في الجوهر الأنطولوجي، جوهر الانتماء والانتساب والوراثة. من هذا الاقتران اجترح بعض الدارسين المغاربة آراءهم النقدية في الموضوع، وعلى رأسهم د. عباس الجراري الذي يرى أن هؤلاء الشعراء لم يجوسوا بالشعر هذا الروم الذي يصهر حوافزهم في مصهرة هذه الرؤية الوحدوية الوراثية (القائمة على

عامل النسب والشرف) بدافع الزلفى والتملق بل بدافع انتماء الممدوح إلى النسب النبوي (سبطه وعلى سنته). هذا التشريف الذي يرتدي لبوسا متنوعا وينتحي مسارب جمالية وفكرية خلال لحظة الكتابة / الإنشاد، يقابله تكليف للمدوح، بما هو بطل جماعي مطالب بإنجازات ترفع شعارات ينتظمها الاستيحاء من السيرة النبوية لربط الحاضر بالماضي وانتهاج تعليمات صاحب الرسالة.

هذا البعد السياسي – الجماعي في النصوص يصدر فيه الشعراء – حسب أصحاب الرأي السالف ذكره – عن الهموم الشخصية – عبر الجماعي، فتفتقد بذلك الرؤية الأنانية والبعد الذاتوي النفعي للمرسلة (وصاحبها) مقابل الصدع بالحق والتكتل حول حفيد المصطفى ملاذا ورمزا ونموذجا جماعيا لا مجال للاستمرارية والهوية والفرادة المحلية – القومية بدونه. هذا الانزلاق من الفردي إلى الجماعي ومن التشريف ظاهرا إلى التكليف باطنا يعتمل في النصوص عبر صيغ ومفاهيم وتيمات، ويشتغل وفق إواليات مضبوطة ومنسجمة في إطار كلياني يحدده السنن الديني للإسلام كعقيدة وممارسة. ويمكن لتفكيك آليات الثابت والمتحول في النصوص وخلفيات السنن المذكورة وجذوره العميقة أن يعثر الباحث، دونما عسر كبير، على النصوص الشرعية والمواقف البطولية والرموز الخالدة وما إليها مما يسافر إلى النصوص الشعرية المادحة – عبر الديني، ليمتلك بذلك جواز المرور إلى الوعي الجماعي (نحيل هنا على أن الكثير من المولديات تعد للإنشاد أمام جمهور أكبر، فضلا عن جمهور البلاط طبعا، في الزوايا وما إليها، بل إن نسبة هامة من هذه الموالد أنشئت معارضة أو اقتباسا أو تلميحا أو نظرا... إلى ميمية البوصيري (وهمزيته) التي ما تزال «تغنى» إلى يومنا هذا في الحفلات ذات الطابع الديني).

تأسيسا على ما تقدم، نؤكد على أن الأحكام الجاهزة والتي تروم تفكيك النبوية انطلاقا من نسقية الانتماء الغرضي (مقولة الغرض) ودونية المدح الارتزاقي لن نتنبه إلى التوليفات الصياغية والاجتلابات النصوصية الجمة وفق شبكة تأويلية منطلقة من النص في سبيل توجيه الحفريات التحليلية صوب التداولي الجماعي والفكري والسياسي والعقدي، لهذا نكتفي بالتمليح، فالأولى مقاربة الأهم.

1 ـ ظاهرة الابتداء :

لقد اعتمد المشارقة على المقدمة، كما هي معروفة تنظيرا وإبداعا، منذ مقدمة كعب:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول   متيم إثرها لم يفد مكبول

ولم يتقيد بها المغاربة عموما بشكل كبير، يقول القاضي عياض متوجها إلى الموضوع رأسا:

هذا الذي وخذت شوقا له الإبل   هذا الحبيب الذي ما منه لي بدل[30]

ومثله يفعل ابن خبازة:

حقيق علينا أن نجيب المعاليا   ونفني في مدح الحبيب المعانيا[31]

وقد انتهج شعراء بني مرين نفس المنوال مع بعض الاستثناءات طبعا، على أن مقدمات الغزل فيها رمزية لحاجات فنية لا حقيقية قحة. أما شعراء السعديين فقد طرأ تحول شبه جذري بالتزام الشعراء المقدمة الغزلية، وهذه أيضا تنحو منحى التعبير الرمزي أكثر من الواقعي. وفي العصر النبوي لن تعرف هذه الظاهرة تحولا كبيرا عن الخط العام للاستهلال في النص النبوي (المولدي خصوصا)، بل سيتأنق الشعراء، لاسيما في القرن 19 قيد التناول في العناية

بمقدمات نصوصهم كما سنبرهن على ذلك في ما يلي:

الغزلية : البدء بالنسب

يقول إدريس بن محمد العمراوي:

عـلامـة إضـمـار المحـبـة لا تـخـفـى ... ونار هوى المحبوب في القلب لا تطفى

وجـيـش الصـبـابات المروع للحـشـى ... يكر على صبري فـيـهـزمـه زحـفـا

وكـيـف أواري الحب أم أكـتـم الجـوى ... ودمع مـآقي العين قـد سـاجل الوطفا

بحق هـواكـم بالفـؤاد ترفـقـوا ... ورقـوا لتـهـيـامي فـقـد جـاوز الوصـفـا

إذا لم يـكـن وصـل فـوعـد بزورة ... وإن أنتم لم تسـمـعـوا فـابعـثـوا الطيفـا

على أنكم منذ غـبـتـم هـجـر الكرى ... فـمـا نام طرفي بعـدكـم لا ولا أغـفى...

ويتواصل القسم الغزلي على مدى عشرة أبيات أخرى تقريبا. ولن نناقش المضامين أو أنواع الدوافع، كما لن نقدم أي شرح أو تعليق، على الأقل في هذه المرحلة. ويقول التهامي المزوار:

هـذي السـعـادة قـد مـدت إليك يدا ... والوصل أنجـز عـزمـا مـا به وعـدا

أم هذه نفـحـة الأحـبـاب قـد وفـدت ... من نحـو ليلى وهذا عطفـهـا وفـدا

أهـدت لـنـا طـربـا أهـدت لـنـا أربـا ... أهدت لنا قـربا لا ينتـهـي أبدا

قـد طـال مـا كنت أرعـاها وأرقـبـهـا ... قـدمـا وأطلب منهـا الوصل والرغـدا

ويقول محمد الغالي السنتيسي:

ريح الصـبـابة بالمتـيـم عـابث ... والصـيب تبـريح الجـوى به لابث

يا رب وجـد قـد تمكن وقـعـه ... فـهـو الذي فـي روح روحي نـافث

قـد مـاج في أوصـال صب مـولـع ... وهـو الـذي عـن كـل فـن بـاحـث

الطللية :

يقول أحمد بن عبد القادر التستاوتي:

عـــرج بأطلال الأحـــبـــة واقـــصـــد آثارهـم يومـــا لـعلك تـهـــتـــــدي
وأجـــــز إذا جـــــئت الديار بمنزل قـد ضم أجـداث العـشـيـر الهـمـد
ولهـــيب قلبك إن أردت شـــفـــاءه فـــآت الربوع ترح قليب الأكـــمـــد...

ويقول عبد السلام المحب:

أشـــــجـى فـــــؤادك بـارق الأنـوار أم ذكـــر رامـــة نســيم قـــبـــاء
أم ذكـــر وجـــرة أم جـــآذر جـــاسـم والمنحنى أم ســـاكـن البطحـــاء
سـقـيـا لهن مـلاعـبـا ومـعـاهدا لمهى مـــحـــجـــبـــة وعين ظبـــاء
للـه أيـام لـنـا سـلـفـت بـهـــــا جـاد الزمـان بشـربهـا بصـفـاء..

سجلنا أن نسبة هامة من المطالع الطللية يشكل فيها المعجم الحجازي – النجدي حضورا هاما. كما أن النسب المائوية لمجموع المطالع الطللية تفوق في تقديرنا نسب غيرها – مع كامل التحفظ بخصوص هذا الرأي لأنه – مبني على الحدوس الشخصية والقراءات الذاتية. وربما يعززه أن هذه الطلليات أقرب أكثر إلى طبيعة الموضوع وبعده الجغرافي والقداسي، كما أن الغزليات – ولو أنها رمزية – دون سلوك الشعراء لا سيما وأن بعضهم أو جلهم فقهاء أو علماء... ولكن للتقليد تبعات تحترم!(32).

الراحلية:

يقول محمد بن ادريس العمراوي من موشح:

يا حــاديا يقطع الســبــاسب ينشــد طبــعــا من النســيب
اســتــدم الســيــر في الغــيــاهب لا تخش من حــادث مــهــيب
ســق المــطــايــا تــلــو المــزايــا واطو فــيــافي البــعــاد طي
حــتى ترى النوق كــالحنايا وارم بــهــا نــحــو أرض طي
نــعــم وحــاذر وقــع المــنــايــا إن جــزت حــول الحــمى بحي...

ويقول أيضا:

حــيى منازل من أهوى وأحــيــاهــا هــفــافــة كــفــتــيق المسك رياها
وجــادها الغــيث تمريه شــمــائله على «العــقــيق» إلى أعلى مــصــلاها

الخمرية:

يقول عبد القادر بن شقرون الفاسي:

اســقــيــاني كــؤوس بنت الدوالي إن عــراني الســقــام فــهي الدوالي
بنت كــرم ربت عناقــيــدها الســو د بمهــد الغــصــون تحت الظلال
رنحت مــهــدها الرياح وناغــتــ ها البــلابل من غــصــون عــوال

وهي مقدمة طويلة (تقارب 30 بيتا) يتعاقب عليها، فضلا عن الخمرية، وصف الطبيعة وتذكار الوصال.

متفرقات:

نجتزئ المقتطفات التالية من نمطية المطالع التقليدية السالف عرض نماذج عنها شديدة الاختصار لأن أعدادها غزيرة، ونقترح أن نميزها عن سالفاتها الأربع بهدف التحسيس بالتأنق والاجتهاد النوعي خلال نظم هذه النصوص. فهل مرد ذلك إلى ضغوط لحظة الإنشاد أمام السلاطين والأمراء، أم إلى الهيمنة الكاسحة للمحفوظ والموروث؟ أم إليهما معا؟

يقول ع. الواحد بن المواز في حضرة السلطان الحسن الأول (عام 1298 هـ).

شـذت سـحـرا ورقـاء شـذو تـغـرد ... فـأحـيت شـجـا وجـدي وأفنت تجلدي
فـبـالله يا ورقـاء مـالك رعـتـني ... وأكـمـدتني من شـجـوك المتـردد
بكيت بلا دمع فـأبكيت دامـعـا ... ونحت على ورد فـجـرعت مـوردي
لئن كـان مـا بي في الهـوى بك مـثله ... فـعـودي فلم ينكر شـجـاك وغـردي...

لعل هذا المطلع يذكرنا بتحنانية أبي فراس التي يناجي فيها، أيضا، حمامة.

2 - ويقول الفاطمي بن الحسين الصقلي في حضرة السلطان نفسه :

ضـحـك الربيع بمبـسـم النوادر ... إذ هـنـأتـه بـوارق الأنـوار
وأتى النسـيم مـجـردا أذياله ... تيـهـا يدوس هـمـائم الأشـجـار
ويجـيـبـه مـسك النوافح عله ... قـد ضـاع بين كـمـائم الأزهار
والنهـر يجـري كـالمدام بمفـضل الـ ... أغـصـان فـهي تميس من إسكار
والورق تشـدو، والهـزار بعـوده ... يشـجي بما يلهـيك عن أوتار... إلخ

نكاد نزعم، وما أكثر ما نزعم، أن هذا الضرب من المطالع يحتل نسبة مائوية لا يستهان بها، على أننا إن كنا لا نستهدف - هنا - تقديم البراهين الرقمية الدامغة، فإن مثل هذه التلميحات لما ينبغي على الباحث أن يضعها في الحسبان.

عود على بدء:

جلي إذن أن شعراءنا طرقوا بمدائحهم جل المطالع واستنفدوا معظم المداخل وهذه الاستراتيجيا النظمية من مرتكزات ومستلزمات المديح النمطية والنموذجية. وإن كنا لا ننفي - شخصيا - تأثير المدرسية الشرقية في تحديداتها النقدية والإبداعية لغرض المديح السياسي، إلا أننا نقف، في المقابل، موقف التساؤل إزاء

المظهر الإشكالي للمولدية؛ التي يدرجها الباث والمتلقي والسياق في إطار الديني، بينما تفتح ذراعيها للمدح السلطاني فتلين بطواعية لمستلزمات هذا الغرض، وعلى رأسها المطالع والمقدمات. هذا الإشكال يتكرس حينما نعلم أن النبويات الأخرى، لا سيما التي لا تكون قد أعدت سلفا للإنشاد في بلاط سلطان أو أمير، غالبا جدا ما تتخلص من ضغوط المستلزم لتنخرط كلية، منذ الكلمة الأولى، في صميم ما يمكن أن نسميه المناجاة النبوية (الغراميات) ثم تنثال على امتداد البياض، عارية لا من وراء ستار، تعفر في درب المصطفى الخدود؛ إلا ما جاء معارضة (لا سيما للبوصري) أو رديفا للمناجاة النبوية، أي حنينا للديار المقدسة، أو وصفا لأشواق وصالها ولراحلة السباسب والمفازات إليها.

ليس في المشروع مكان لتأمل مضامين الداخل والمطالع والاستهلالات؛ ذلك وثيق الصلة، طبعا، بغنى واسع يشمل المتن الكافي والوقت اللازم، لكن الشطر الثاني هنا معطل معوق! إنما قصدنا تسجيل السمات البنائية للنبوية، المولدية نموذجا.

حسن التخلص :

يحقق هذا العنصر نوعا من الانزياح، ظاهريا ومضمونيا، عن طبيعة المرسلة وأهداف صاحبها كما تتمظهر في الاستهلال. هذا الانزياح يكفكف النوايا السابقة ويلغيها – عموما – كقطيعة معنوية تنسحب على الحقلين المعجمي والدلالي، لتتوالد، كالعنقاء من رماد السابق، الاشتهاءات الحقيقية، التي هي، في هذا اللون بالذات، مزدوجة السهم، بتوجه الأول إلى الماضي - الحاضر والغائب - الموجود الأزلي، إلى الذات النبوية عبر كل ما يستلزمه ذلك داخل السنن المرجعي الخاص

بالكتابة في هذا الموضوع. ويتوجه الثاني إلى الدنيوي، كرمز وكوجود؛ أي إلى الممدوح بما هو الوارث الشرعي للمقدس، عبر النسب الشريف. فهل من مصير على أن المولدية أحادية اللغة والتوليفات الصياغية العامة؟!

يقول ابن المواز من النص المولدي السابق الذكر:

وإن نحت شوقا للمغاني فإنني	أنوح اشتياقا للحبيب محمد
سلكت الهوى وخفته لجة	وجبته مكلوم الحشى جوب متئد
فألفيت أن المحرز النجح من قضا	سبيل هوى الفرد النبي الممجد....

وبعد 43 بيتا ينتهي إلى آله عليه السلام مسلما مادحا مبجلا، ويقف عندهم على مدى 8 أبيات يختمها بـ:

مفاخر أهل البيت به تزاخرت	به لجج إن تغترف منه تزدد
ولكنها زينت بفخر إمامنا	فنال كمالا في كمال مسرمد

هكذا يتخلص للمرة الثانية من مديح إلى آخر، فيتفرغ للسلطان خلال حوالي 25 بيتا يزاوج خلالها بين «الممدوحين» وبين المناسبة، فيتعرض لأخلاق الثاني (الحلم والمجد والملك والنسب الشريف والجود والهيبة وإنجاز الوعد والبأس والعلم والشجاعة والخلق والتفرد...) ثم يشكو له الحب وإدمان مدحه قبل أن ينتقل ثانية إلى آل البيت وأخيرا إليه (ص). سنبين بعض ذلك بالاقتصار على نماذج معدودة؛ يقول في الممدوح:

هو القطب لو أنه كان مفردا	بلا شبه ما خلقه غير فرقد
فألم بمولانا الرضى «الحسن» الحلا	تنل خير مأمول وتحظ وتسعد
لكن زان قدر الليل ميلاد جده	بإظهار تعظيم له متعود

بإنشاد أمداح ووفي ولائم وبذل عطيات وحسن تهجر
فما زال مزادنا به فضل مولد ولا زال محفوفا بنصر مؤيد
أسيدنا مالي بمدحك مغرم فصار أنيسي إذ أروح وأغتدي

ويقول ادريس بن محمد العمراوي بعد مقدمة من 19 بيتا، في حضرة نفس السلطان:

وإن شفائي، لو وجدت مساعدا، سماع حداة العيس ترمي بها عسفا...
إلى روضة المختار أحمد من به تمهد دين الحق واتخذ الأكفا... إلخ

ويقول ع. السلام المحب:

يا عاذلي لو كنت تدري ما الهوى أبدلت لا ملك عاذلي بالراء
دع عنك تحذير «المحب» فإنما يزداد بالتعذير في الإغراء...
ما العشق من خلقي ولا فعلي بأف عال المغزل ليلى أو أسماء
ختم النبوءة صفوة النور التي قد أودع الأجداد للآباء...

- خواتم النصوص :

تعتبر الخواتم حلقة غير مضافة حشوا على لحمة النص بل محطة مندرجة في بحر السياق العام لسيرورة الإبداع المدحي النبوي حتى وإن أوهمت بأنها تسرد طقوس الاختتام وأنه لم يعد في النص، غيرها، بقية لتحليل أو تمحيص. فالنص كل لا يتجزأ والقفز على أية محطة شرخ وإفراغ.

إن خواتم النبويات تفصح عن مضمرات عدة وتكشف عن خبيء نفس الشاعر والأصوات الجماعية التي تلتقطها مرسلته. يعتبر الدعاء نجم الشمال الموجه لمعظم مضامينها. والدعاء أحد الأساليب الإنشائية المنفتح على «الطلب» لا بمعناه النحوي

الضيق بل المعجمي والدلالي العام. والانفتاح امتصاص وجذب مغناطيسي لسلسلة من أساليب الطلب، لا سيما النداء والأمر والنهي، التي تحقق، عند مستوى الاختتام، كثافة «إنشائية» تحيل كدوال سطحية على خصوبة من المدلولات كالتي نحاول أن نختزلها في مايلي:

تتخذ الخواتم (عموما) مدارات عدة وترتاد آفاقا مختلفة، وقد أمكن أن نصوغ الملامح الأولية لتلك الآفاق حسب المسالك والحمولات التي تنتظمها، والتي نجملها في:

أفق الجماعة : يطلب لها النصر والمدد والفلاح يوم الحشر،

أفق الممدوح : يطلب له طول البقاء والنصر والعز والتأييد والعافية وما إلى ذلك.

ولعل الحيز الكمي المخصص لهذا الأفق يفوق - عدديا - نظيره المخصص للجماعة، وقد يسترسل فيه أحيانا بنبرة دعائية حتى يختم به النص أو يكاد[33].

يقول التهامي المزوار من نص سابق:

دم سيدي لابسا ثوب السرور على	مر الدهور، فما ترضاه قد وجدا
لازال نصر وفتح يخدمان معا	هذا الجناب الذي أروى الورى مددا
واليمن والسعد والاسعاد يتبعه	مع السلامة إصدارا وإن وردا
ما أم ركب أمين الله رحمته	فراح والعطف قد أولى إليه يدا

وفي كلا الأفقين يحقق فعل الأمر، كزمن نحوي، حضورا متميزا، وتتوجه المرسلة فيه إما إلى الممدوح (دم) أو إلى الرسول (ص) (اعنه - كن ناصرا له إلخ). وهي نفس الصيغ الصرفية نحويا، والمنغلقة من أي زمن ضيق دلاليا، التي نصادفها في (أفق الجماعة).

أفق الذات : قد تكون عبارة «عبيدك»، التي تنكشف من خلالها بعض خبايا الشاعر الواقف موقف التضرع والتسآل، واحدة من عناوين «الطلب» الخاص بالذات الشاعرة في الخواتم. هذا العبيد في ذل وخشوع ولهفة غالبا ما يطلب (الرحمة والستر والحفظ في الأحباب والنجاة يوم الصراط إلخ). على أن الشاعر إن كان لا ينسى سؤله الشخصي في ظروف الاحتفال ووطأة الانشاد وزحمة البلاط، فناهيك ما دعاؤه في أمداحه النبوية الخارجة عن نطاق الرسميات والمناسبات!

أفق المتلقي : ربما كان هذا ختم الدائرة الواسعة التي وصفناها. ولعل الشاعر في كل ذلك منسجم جدا والوعي السائد في جميع المناسبات – زمنيا ومكانيا – المخصصة – بأية لغة أو لهجة – لانتماء الإله أو نبيه الكريم. ولعل التوجه إلى المتلقي مباشرة يمثل قوله «أنت يا سامع المدح صل...» وتخصيص حيز ما لحضوره، دليل غني بالمعاني.

قبل أن نختم هذه المحاولة، نؤكد على ما ذهبنا إليه في التمهيد لها، أي اندراج الخواتم في صميم النص. فما أكثر ما يمكن إذن، تأسيسا على الآفاق المشار إليها أعلاه، أن يخترقه النقد. فأشكال العلائق المؤسسة بين الشاعر و«آفاقه» الثلاثة الأخرى ترشح لقراءة خبايا كثيرة: كمضمون الدعاء لدى مغاربة القرن التاسع عشر، وتراتبية (الدعائية) كما ونوعا، والحوافز العامة المتحكمة في سيرورة الإبداع، والرسوم البيانية لحالات الضعف والقوة لكل أفق (انحسارا أو تمططا) بحسب ما تعج به الساحة السياسية والعسكرية العامة للمغرب. لهذا نقف بحذر شديد إزاء فسيفساء الختم التي تغني المحطة الختامية لقصيدة المديح النبوي (المولدية نموذجا)، والتي نقف عندها كما يلي:

الأفق النبوي : يتخذ هذا الأفق من التصلية والتسليم لازمة تسافر عبر معظم النبويات. ولأننا لا نملك الإحصاءات الدقيقة ولا المعلومات الكافية فلن نؤول صياغة الدعاء بالفعل الماضي أو الأمر، ولا التوجه لأهله الكرام بالخطاب أكثر أو أقل، عند الدعاء النهائي، منه، فيكفينا في هذه المرحلة أن نسجل التبنين الشكلي، والمستقبل فسيح...

لكن، لن يفوتنا التحفيز بأنه ليس اعتباطيا ولا صدفة أن تكون اجتهادات وتأنق الشاعر في ختامياته مسألة ترتد فقط إلى التقليد، بل ثمة عوامل خارجية لاشك أنه يجترح منها طراز مرسلته. أو ليس ثمة أي اختلاف بين الصلاة عليه (ص) (ما فاح النسيم) أو كما قال العمراوي:

سلام رب عليه دائب (ما اشتاق مضنى إلى الحبيب)

وما له من آل وصاحب (ما صاح في الروض عندليب)

وبين الصلاة عليه (ما زارته العيس) أو (ما اشتاق إليه الزوار) إلخ؟

فمنابت الدعاء ليست واحدة، ومواطن الرغبة ليست متماثلة.

ونختم هذه الكلمة بإشكال ملحق بما تقدم، أي بتشديدنا على محورية الخاتمة مع عدم استقلالها عن منظومة فكرية وحضارية عامة. فالشعراء يغنون الآفاق المتقدمة بأفق آخر لا ينبغي اعتباره مكونا طبيعيا، حتى وإن كان فعلا كذلك، لا يستحق التأمل والملاحظة.

قصدنا بذلك ختم النص، بعد التوجه إلى الأفق النبوي المركب من النبي (ص) وآله وصحبه. بالتوجه إلى الأولياء والصالحين. وهذه الظاهرة تجد صداها في شعرية التوسل بالصالحين داخل إحدى فروع الكتابة الشعرية المغربية والتي تحقق

في تراثنا الشعري منعطفا متميزا كما ونوعا. يقول محمد العمراوي في السلطان عبد الرحمن بن هشام:

وصل رب وسلم دائمـــا أبدا على حبيبك هادي الخلق للنهج
والآل والصحب والأخبار أجمعهم فالكون من نورهم في منظر بهج
وارض عن الأولياء الصالحين فهم حصني وأمني وهم بين الورى سرجي
إني بكم يا رجـال الله في وزر فداركونا، بخير الخلق، بالفرج

إن المرسلة هنا، لتميزها وفرادتها، تحقق منعطفا، بهذا القدر أو ذلك، داخل نسقية البنية العامة للختامية. إنها تؤشر على موقع بؤري لأفق يحتل، كما قيل، مكانة مركزية في الوعي والتفكير المغربي لهذه المرحلة. والحال، فهذا منا تحسيس بأن الاجتهاد والصمم عن المسبقات يجازي. وتتعدد الأشكال والتنضيدات، ولم لا نشتت الذهن بمثال آخر؟ يقول أحمد الجشتيمي منتبها إلى أن المديح الذي يجب أن يثاب صاحبه هو الذي يكون خالصا لمدحه عليه السلام[34]، ثم يختم قصيدته الطويلة (أكثر من 300 بيت) باقتبال الأفق النبوي الخالص محرابا وخلوة، فهل ثمة شكل موحد، إذن، لختم المولديات والنبويات؟ يقول:

وكن تائبا لله من كل مدحة بغير حلى خير الأنام مرصعه
أخير الورى أنت الحبيب الذي له تخب نجيبات الرجا متشفعه
وشوقا بأن تلقى الأماني كلها لديك ومن يقصدك يلف مفزعه
فذي مدحتي وهي الشكاية وجهت إليك وزفت بالرجا مشيعه
فما أن وفت بالحق لكنها ونت وكلت، وهل يحصي الحصى من تتبعه؟
أتتك بأثواب التذلل والحيا مزملة مما جنته مقنعه
ولم يخف ما أورى الغرام بقلبها عليك وإن وارى الحياء مقرعه

تعتبر المضامين التي شكلت السمات البنائية للمولدية (المطالع – حسن التخلص – امتداح السلطان – أنواع الخواتم) المظهر الخارجي الذي يتبدى من النصوص دون كبير عناء. على أن ثمة مظاهر أخرى ذات طابع صناعي، وهذه تحتاج إلى تنقيب وفحص وتقص. وبما أن النصوص تعج بضروب هذه المظاهر الأخيرة، وبما أن هذه تحتاج إلى وقت وجهد كبيرين، فإننا نعتذر عن عدم التمكن من الاستغوار والمكاشفة.

وحتى لا يستحيل البحث تهويلا وتعجيزا، سنتجاوز كل ذلك ونقترح الوقوف عند بعض الظواهر العامة التي تشكل علامات محورية تتمفصل حولها معظم التجليات «الصناعية» الأخرى وتنطلق منها وتشتغل بمقتضاها، وهي على وجه العموم:

- ظاهرة إيثار البحور الطويلة (خاصة الطويل والبسيط والكامل والخفيف...) فإنها كثيرة التفاعيل فتتسع، بذلك لاحتواء النفس الأطول على مستوى الأفكار والمشاعر... طبعا، يمكن أن تلاحظ نسبة مائوية لبعض البحور القصيرة / القليلة التفاعيل، لكنها لا تشكل إلا أقلية داخل مجموع مكرس للطول الإيقاعي عبر الوزني.
- ظاهرة الحرص على التأنق اللفظي والمعنوي بما يليق ومقام المصطفى (ص)، إلا ما أتى عفوا.
- ظاهرة التوسل بأنواع معلومة من الصنعة والتكلف، وذلك من خلال التزام هندسات شطرية أو أبجدية، كما في الوتريات أو المعشرات وما إليها. ونقدم مثالا على ذلك مطولة أبي عبد الله محمد بن صالح الفاسي (ت 1230 هـ) التي يمدح في الرسول (ص)، وقد نظمها على البحور الوزنية الستة عشر مصدرا كل فصل منها ببيتين يتكرران باستمرار يقول مثلا:

اللازمة:

صلوات الله مع تسليمه لرسول الله مسكا تنفع
وعلى آل الرسول المصطفى وعلى أصحابه لا تبرح

وأولها:

«رمل» الأمداح قلبي يشرح وبذكر الهاشمي الفرح
أحمد المحمود من لا يبرح في صلاح وفلاح يسرح

وهي 100 بيت حسب محمد المختار السوسي

اللازمة:

يا ربنا صل وسلم على نبينا أعظم من يشفع
وآله وصحبه أهل العلا وكل من دينهم يتبع

وأولها:

«سريع» مدح المصطفى يرفع أهوال حشر شمسه تشفع
نبينا المختار من يدفع .... إلخ

وهي (124) بيتا حسب السوسي أيضا. أما أحمد بن العياشي سكيرج (1363 هـ) فقد جعل قصيدته: «السحر الحلال في مدح سيد الرجال» على أعاريض بحور الشعر وأضربه (أي ترخيصاتها) ملتزما بثلاثة أبيات لكل ضرب.

- التوسل بشتى ألوان البديع المشار إليها آنفا والتي يدرج النقد المعاصر معظمها في إطار التشاكلات الصوتية والدلالية. ومعلو. أن تاريخية هذه الظاهرة تشير إلى أنها ازدهرت على يد بعض الشعراء المجددين كعياض في بعض شعره الديني، وخاصة ابن المرحل وبعض شعراء بني مرين. ثم تلاحق الاعتناء بها خلال

الأعصر اللاحقة خاصة على يد بعض المتصوفة انسجاما مع مجموع طقوسهم الصوفية من ترديد أثناء الإنشاء والذكر والأوراد والرقص إلخ. بعد ذلك عرفت الظاهرة ازدهارا بينا مع شعراء العهد العلوي وخصوصا بعض مبدعي هذا القرن 19. ولعل التوسل بهذه التشاكلات يهدف إلى تحقيق عناصر إثارة المتلقي والتأثير فيه مع تأكيد البراعة والموهبة.

- المعارضات والتخميسات والتشطيرات: أكيد أن هذه الظواهر مظهر لافت في الكتابة الشعرية السائدة في هذه المرحلة. لهذا الملمح أبعاد نصية تفسر استراتيجيا التناص المهيمنة على التوليد المعجمي – الدلالي، وأبعاد نقدية تبرر ظاهرة المثاقفة واستلهام النموذجين المشرقي والأندلسي بين الإبداعية والاجترار.

إن لرائعتي البوصيري أيضا يدا في الظاهرة. فمعلوم أنهما كانتا ولا تزالان محور الأمداح والسماع خلال حفلات إحياء ليلة عيد المولد النبوي. وقد أشبعهما الأدباء والعلماء والشعراء المغاربة تحليلا وشروحا ومعارضات وتخميسات. على أن نصوصا أخرى غيرهما حظيت بعناية شعراء المرحلة، وعلى رأسها قصيدة: «بانت سعاد» التي استهوت الكثيرين وربما كان (أكنسوس) واحدا من أهمهم يقول:

عهدي بكم جيرة البطحاء موصول	يا ناسي العهد إن العهد مسؤول
يا حبذا في هواهم ما غدوت به	كأنني طافح بالراح معلول
وذاك أن قد سرى في الكون سرهم	وليس أن الهوى زور وتخييل
لقد سرى سريان الروح في جسدي	غرامهم فأنا من ذاك متبول... إلخ

والشاعر كما يلاحظ، لا يكتفي بالتزام نفس البحر والقافية والروي بل يتجاوز ذلك إلى اقتباس مجموعة هامة من الألفاظ والتعابير. مع ذلك. فمن يقرأ نصه

يتكرس لديه الانطباع بأن الشاعر متمكن من مادته،. سواء منها الاقتباسية أو الإبداعية، فكلا المعنيين قابلان للقراءة[35].

قراءة تركيبية

لقد حاولنا خلال هذه المقاربة أن نلامس بعض ظواهر ومظاهر النبويات. لا ندعي أننا حللنا أو فككنا ما يتطلب ذلك فالمنطلقات النصية التي طوعناها ليست كثيرة جدا، كما أن المنهاج المتبنى لا يتواءم، في قسمه الأول، والدراسة التحليلية.

هكذا فالمكرس هنا هو الوصف أكثر من غيره. وعموما فمشروع كهذا يمكنه، في ظروف أفضل أن يكشف عن خبايا العصر وقيم الجماعة ودوافع الساسة فضلا عن خبايا وهموم الذات الشاعرة. بذلك يمكن للباحث أن يميز الحس التكسبي في الخطاب المادح من النوازع الصادقة. من ذلك اكتشاف طابع البطولة الثنائي الأطراف في القصيدة النبوية، والذي يمسك الغيبي بأحد جوانبه والناسوت بالجانب الآخر. وأحيانا يكون الشاعر أكبر من بعض رموز مدحيته (كالجيش أو الأسلحة أو الخيول...) فنكون إزاء خطاب ينفتح على القيم والهموم والرموز والشعراء/ الفرسان. لكن للفروسية عدة معان، فأي فروسية نسجوا عليها إبداعاتهم؟

1- إن قراءة قصيدة المديح النبوي بموازاة مع مجموع الكتابات الشعرية المتاخمة وفي ضوء التاريخ السياسي والإجتماعي والحضاري والفكري للوطن والأمة ليكشف عن أنماط ذات بعد أنطولوجي ونجملها في النمطين الغالبين: واقعي حاضر وسماته الفساد (للشاعر سليمان الحوات، مثلا، نصوص يفضح فيها فساد النخبة: فقهاء، قضاء، علماء،...) وماضوي مثالي، ولكل نمط رموزه المضيئة بحكم العصمة النبوية التي يرثها الأسلاف ويورثونها للأخلاف.

2- واضح إذن أن تفكيك هذه الأنماط التي تتخذ من لعبة الكتابة وشاحاتها يستوجب شبكة تأويلية للخطاب تنفتح على النصوص الصوفية والمنقبية والتأريخية بمعناها العام (التراجم، السير) والدينية (الكتاب والسنة) والأدبية... فضلا عن الأحداث الخطيرة التي عاشها المغرب ودور الزوايا في ذلك وطرائق التفكير العلمية والممارسة الزائغة عن السوي. كل هذه مجتمعة من مستلزمات الدراسة العلمية التي تتوخى إعادة النظر في الثوابت والمتغيرات. والحال، فلا ينبغي أن تغفل في زحمة العناوين الوصفية المعيارية السالفة عرضها – عن هذه الخلفيات والأبعاد.

3- إن هذا القرن الذي نحن بصدد ادعاء تناول أحد مكونات النسيج الإبداعي الأكثر انتشارا فيه، يتميز بمجموعة من السمات والخصائص، ولعل ظاهرة الإصلاح واحدة من مجموع هذه المكونات والظواهر الأكثر مركزية في صرح الدراسات التاريخية أو النقدية – على قلتها – التي تعرضت لهذه المرحلة الخطيرة والحاسمة من تاريخ المغرب؛ أدبيا وفكريا وسياسيا وعسكريا. فـ «مغاربة القرن 19 لم يخطر ببالهم ارتباط الإصلاح بالتقدم الصناعي والتجاري أو العلمي. بل جعلوه مرتبطا بإصلاح النصوص دون النفوس (النصوص بمعناها الواسع جدا: إدارية – تعليمية – عسكرية – تنظيمية وأدبية...) إن هذه الظروف هي التي أخضعت هيبة المخزن وأدخلت ظاهرة الحماية الأوربية للأسر الثرية بالمغرب وقلبتها بالتالي إلى مجموعة من العملاء ضد وطنهم، ويتبعون بذيلية مفضوحة قيم الغرب وأفكاره...» (جرمان عياش: دراسات في تاريخ المغرب – ص ...343)

نحن واعون بأن عيون النماذج قد غابت عنا وهي تحت اليد، ونحن غير راضين بما فيه الكفاية بسبب تشرنق الإسهام هذا في الشكليات البنائية وفي

التاريخيات على أننا إن كنا نرجو مع ذلك من غاية فهي أن يطمئن القلب بإسعاد أستاذنا الجليل أن قد أنار الأجيال وأن بذوره طفقت تثمر وأنها قد تكون في عينيه «آتت أكلها ولم تظلم منه شيئا».

* * *

الهوامش

(1) تشكل الكتابات في مجال الأجناس ببيليوغرافيا غنية تغطي مساحة زمنية شاسعة، وقد نضجت أكثر منذ السبعينات (وارين – ويليك وجنيت وغيرهم) حتى التسعينات.

(2) د. محمد مفتاح – مجلة التواصل اللساني م 1، ع1، ص 15، ص 1989

(3) يرى الأستاذ محمد مفتاح أن ظاهرة «التكرار والإعادة» مما يلفت انتباه قارئ أشعار العصور الوسطى والشعر القديم، ولكنها «مما لا يؤخذ به الشعر العربي» ن.م.ص 15

(4) م.ن. ص 17

(5) لتجاوز بعض مشكلات تطبيق المفاهيم البنيوية الانغلاقية اقترح الأستاذ محمد مفتاح النظريتين: الظاهراتية والدينامية. انظر مقاله السالف الذكر.

(6) نحيل على مقال جيد للدكتور بنصر العلوي بعنوان «مقاربة اصطلاحية لأنماط قصيدة المديح النبوي» ص 231 مجلة كلية الأداب (فاس) ع 4، ص 88

(7) للمزيد من التفصيل انظر الأدب المغربي لأستاذنا الدكتور عباس الجراري. ونشير إلى أن الأستاذ بنصر العلوي يقصي «مديح الرسول في عهده» من دائرة هذا الغرض لأسباب نرى أنها قابلة للنقاش بسبب بعض النصوص المديحية (انظر مساهمته في ندوة المصطلح المشار إليها آنفا)

(8) انظرها في (أزهار الرياض) 384/2 ولأبي حفص عمر المرتضى قصيدة نبوية (انظرها في البيان المغرب: 452/3) ومطلعها:

وافى ربيع قد تعطر نفحه   اذكى من المسك العتيق نسيما

(9) نقصد بها النصوص التي كتبت وفق عقدة ضمنية بين المبدع ومتلقيه والتي تنخرط بمقتضاها في مجال امتداح الذات النبوية كنواة محورية أو كل ما يحلق في دائرتها. وبذلك نتجاوز بعض المشكلات التي يطرحها ترجح الغرض بين المديح وما التصق به من نعوت غير مشرقة بحكم الارتزاق والممالاة من جهة وبين بعض الأنواع الشعرية التي تتخذ من الديني مطية لها من جهة ثانية. فضلا عن أن بعض النبويات تقع في صميم المديح النبوي دون احتوائها على حمولات المدح النظرية.

(10) نحيل هنا على «عقود الفاتحة» لحمدون بن الحاج تمثيلا لا حصرا، وإن كانت لغتها، في تقديرنا تجعلنا أقرب إلى الشعر منها إلى النثر.

(11) انظر «المولد النبوي في الأدب المغربي» للدكتور عباس الجراري : مجلة المناهل ع 9، ص 52–50

(12) كنا نستحضر نموذج الوتريات على سبيل المثال، إلا أننا نعود لنعدل الرأي السابق قليلا، فبعد أن اطلعنا بتمعن على وتريات الشاعر حمدون بن الحاج تكرس لدينا الاقتناع بأن النمطية الملمح إليها إن كانت تحترم على مستوى الهندسة الشكلية للنبوية / الوترية إلا أنها تنفلت من الصرامة العودوية للتيمات المحددة

(13) حددها الأستاذ عبد الله بنصر العلوي في «البرديات والبديعيات والمولديات والنعليات والحجازيات والسلطانيات والربانيات والتوسلات والتصليات» انظر مقاله المذكور.

(14) انظر (فتح المتعال) ص 145 ونشير إلى أن لمالك بن المرحل نعليات ممتازة.

(15) انظرها في ديوانه، ص 20-22 وتقع في 23 بيتا.

(16) نسكت عن الخصائص العامة التي تمتاز بها النجدية عن الحجازية من حيث الأسلوب واللغة والمعجم فقد يشط بنا الخوض في هذا عن المراد الوصفي قيد التناول هاهنا.

(17) انظرها مفصلة في «الشفا» للقاضي عياض، الجزء 1.

(18) مخطوط خزانة ابن يوسف تحت رقم 388، لم يتمه مؤلفه فانبرى لإنهائه ابنه القاسم

(19) شعر الفشتالي صورة لفتوحات السعديين – مثلا – وطموحهم.

(20) ينتبه إلى ظاهرة من ظواهر الشعر وهي التناص مع النصوص الدينية.

(21) الموامي: المفازات الواسعة (م: موماة).

(22) الديوان العام تحقيق د. أحمد العراقي – فاس – طبعة 1995.

(23) سورتا «الضحى» و«نون» تقرأ بإسقاط التنوين.

(24) جل الأماكن في كل الأبيات محددة في «لسان العرب» لابن منظور مثلا

(25) شرح مقصورة ابن دريد، صنعة التبريزي، ص 14.

(26) انظرها في منشورات الدار العالمية، بيروت لبنان 1993.

(27) مخطوط خ.ع. تحت رقم ج 89.

(28) مخطوط خ.ع. / وفي «ذكريات مشاهير...» ع 8، إلى المصطفى.

(29) انظر ديوانه العام، وتوجد وترياته منفصلة عن الديوان في مخطوط خ ع تحت رقم 1003.

(30) عبد السلام شقور القاضي عياض الأديب ص 342 (ط 1983).

(31) الوافي بالأدب العربي... محمد بن تاويت (2/591).

(32) لا نقصد إثارة علاقة المقدمة وأحقيتها بالغرض، فالغزل مقنن كذلك في حضرته (ص) انظر آراء ابن حجة في ذلك.

(33) في إطار التدليل، نشير إلى أن الشعراء نظموا نبويات على ألسنة السلاطين.

(34) معلوم أن أشياخ الملحون، كما العامة، يسمون الشعر النبوي بالمديح، وفي ذلك أكثر من دلالة. كما أن «المداح» هو منشد السيرة وما إليها في الأسواق (الحلقة).

(35) وبالإمكان أن نضيف إلى تلك النصوص التي كانت مثار إعجاب شعرائنا وموضوعا لمعارضاتهم على سبيل الاختصار: لامية العجم للطغرائي: وقد عارضها أبو حفص عمر الفاسي (ت 1188 هـ) انظر ديوانه (ص 14-19) ومطلعها:

حسن الغزالة في الاشراق والطفل   وفي المنازل من جدي ومن حمل

وعارضها سليمان الحوات (ت 1231 هـ)، وحمدون بن الحاج (ت 1232 هـ) الذي يقول في مطلع قصيدته (الديوان العام 2 / 288):

عقيلة المجد بين البيض والأسل   وليس يخطبها ذو جبن أو كسل.

* * *

المخطوط العربي في المغرب من خلال تاريخ الخزانة الملكية

الدكتور أحمد شوقي بنبين (*)

يجمع الباحثون على أن الحضارة الإسلامية في جوهرها ومضمونها حضارة كتابة وتأليف، ويشهد الجميع بالدور البارز الذي لعبه المخطوط العربي في نقل حضارة وثقافة الإنسان العربي في مختلف البلاد العربية والإسلامية، وكان المغرب من أبرز هذه الدول التي تجمع لديه رصيد مهم من التراث المخطوط وذلك لأن المغاربة كانوا مولعين بالبحث والتنقيب عن الكتب يرحلون من أجل الحصول عليها ويرسلون البعثات قصد اقتنائها واستنساخها والاستفادة منها، وكان نتيجة هذا الإقبال اللا محدود على الكتاب وهذا الحرص على العثور على النسخ الأصلية أو الصحيحة المضمون أو المصحوبة بالإجازات والسماعات وغيرها، هي أن المغرب يحتفظ اليوم برصيد من المخطوطات يمتاز بنوادره ونفائسه يكاد يميزه نسبيا عن الأرصدة المحفوظة في مختلف خزانات الكتب في العالم. وسنحاول في هذه العجالة أن نتتبع مسيرة المخطوط العربي في المغرب من خلال حديث موجز ومركز عن الخزانة الملكية التي تعتبر اليوم من أغنى خزانات الغرب الإسلامي من حيث محتواها وعدد عناوينها وقيمتها التاريخية والفنية.

* أستاذ جامعي، محافظ الخزانة الحسنية، الرباط.

إن أي حديث عن المخطوط لن يتم إلا في إطار مؤسسة رعته وحفظته وصانته للعلماء والباحثين، وقد كانت أول مؤسسة في المغرب اعتنت بالكتاب المخطوط هي الخزانة الملكية التي أسسها لأول مرة الشرفاء الأدارسة منذ العصور الإسلامية الأولى، كان ظهور الأدارسة على مسرح الأحداث في المغرب سببا في جلب العديد من العلماء سواء من المشرق أو افريقية أو الأندلس حبا في التقرب من سلالة الرسول عليه الصلاة والسلام والانتفاع ببركاتها ونفحاتها، ولم يدخر هؤلاء الشرفاء وسعا في اقتناء الكتب واستنساخها ومراسلة العلماء الأعلام وخلق كراسي علمية في المساجد والجوامع، وقد جاء في كتاب «المسالك» للبكري أن الخليفة أحمد بن قاسم الإدريسي دعا الشاعر والعالم الكبير بكر من حماد التاهرتي للاستقرار بمدينة فاس وتدريس العلوم بجامع القرويين الحديث العهد، وما أخال هذه الحركة الثقافية إلا أنها تمخضت عن رصيد من المخطوطات دخل المغرب رفقة هؤلاء العلماء الأفذاذ واستقر بمكتبات عامة وخاصة لم يفصح عنها ما بقي بين أيدينا من مصادر ووثائق، وقد تمخضت هذه الحركة أيضا عن وضع مؤلفات لم تعرف عنها اليوم إلا العناوين، وذلك بإيعاز وتشجيع من البلاط الإدريسي الذي بات ينافس كلا من البلاط العباسي وبلاط بني رستم بتاهرت[1].

وقد بلغت هذه الحركة أوجها على عهد الخليفة يحيى الرابع الإدريسي الذي تم الاستقرار السياسي في أيامه وأحاط نفسه بمزيد من العلماء، وذلك لأنه كان عالما ومحبا للعلم، يتحلق حوله العلماء للحديث والمناقشة، ويؤكد البكري في «المسالك» أنه كان بقصر هذا الخليفة عدد كبير من الوراقين ينسخون الكتب برسم خزانته التي يمكن اعتبارها أول خزانة خاصة لعبت دورا أساسيا في جلب

واستنساخ وتجميع المخطوطات بالمغرب، كما كانت نواة الخزانات الملكية والمثال الذي احتذاه الملوك منذ العصر الإدريسي إلى اليوم، ولم تعد المصادر لتحدثنا عن المكتبة الملكية إلا على عهد المرابطين الذي تم فيه تمازج كبير بين الحضارتين الأندلسية والمغربية وانتقل العديد من علماء الأندلس إلى المغرب كما جلب الكثير من الكتب وذلك في سبيل إشاعة الثقافة بين الناس وتلبية رغبات العلماء الباحثين والمؤلفين، فإذا كان يوسف بن تاشفين المرابطي قد حمل إلى المغرب خلال رحلاته إلى الأندلس الكثير من المخطوطات العربية التي يبدو أنها جزء مما تبقى من خزانة الأمويين الشهيرة بقرطبة ومجموعات أخرى من خزانات ملوك الطوائف الذين كانوا يتنافسون في جلب العلماء وتجميع الكتب والخزانات، فإن ابنه الخليفة علي بن يوسف هو الذي وضع أسس الخزانة الملكية المغربية بصفة عامة، ولا تزال مكتباتنا إلى اليوم تضم ضمن محتوياتها كتبا تنسب إليه أو كتبت برسم خزانته الخاصة «كالموطأ» الذي تحتفظ به خزانة القرويين والذي نسخه للخليفة في مراكش يحيى بن محمد بن عباد اللخمي عام 503 هـ ـ حسب ما جاء في ظهر الجزء الحادي عشر من الكتاب المذكور.

وقد كانت كتب علم الفروع تمثل أكبر نسبة من محتويات الخزانة المغربية آنذاك بدليل ما يقوله المراكشي في المعجب، ولم يكن يقرب من أمير المسلمين ويحظى عنده إلا من علم علم الفروع أعني فروع مذهب مالك، فنفقت في ذلك الزمان كتب المذهب وعمل بمقتضاها ونبذ ما سواها».[2]

وإذا كان الخوض في الفلسفة وعلم الكلام يعتبر بدعة في عهد المرابطين والذي تكاد خزاناته تخلو من هذا النوع من الكتب، فإن الخزانة الملكية في العصر

الموحدي قد تجاوزت سمعتها حدود الغرب وذلك لغناها وتوفرها على آلاف الكتب في جميع مجالات المعرفة وعلى الأخص منها كتب العلم والفلسفة، إن هذه الخزانة ـ حسب المقري ـ قد بلغت محتوياتها أربعمائة ألف مخطوط، نسبة المخطوطات العلمية والفلسفية خمسون في المائة، وقد تحقق هذا على عهد يوسف بن عبد المومن الموحدي الذي كان مولعا بالعلم والفلسفة، وقد شبه القدماء هذه الخزانة بخزانة الحكم المستنصر الأموي في قرطبة في القرن الرابع الهجري، يقول المراكشي :

«ولم يزل يجمع الكتب من أقطار الأندلس والمغرب ويبحث عن العلماء وخاصة أهل علم النظر إلى أن اجتمع له منهم ما لم يجتمع لملك قبله مما ملك المغرب"[3].

قد بلغت الخزانة الملكية أعلى مكانة في تاريخها ابتداء من القرن الثامن الهجري حتى الوقت الحاضر، وقد كان هذا التطور نتيجة عوامل كثيرة ساعدت على إيجاد حركة ثقافية كبرى مكنت الخزانات المغربية من ضم ما لم تستطع أن تضمه من كتب في العصور السابقة، وكانت لهجرات علماء الأندلس إلى المغرب الذين أرغموا على مغادرة الفردوس المفقود، الأثر الكبير في تطوير الحركة الثقافية في المغرب وإثراء خزاناته بالمخطوطات التي أصبحت تتوافر إما عن طريق التأليف أو الانتساخ أو التبادل أو الترجمة أو الاقتناء.

فقد حمل هؤلاء المهاجرون الذين كانوا من الفقهاء والأدباء واللغويين والأطباء والفلكيين والشعراء والموسيقيين العديد من المخطوطات الشيء الذي ساعد على ازدهار المكتبات المغربية وتفردها بنوادر ونفائس لا توجد اليوم في غير المغرب. وفي القرن السادس عشر سمح الاستقرار السياسي الذي يكاد ينفرد به المغرب

في تلكم العصور بهجرات مجموعات أخرى من العلماء من جهات أخرى غير الأندلس كمكة والشام وتركيا وإفريقية والصحراء خصوصا بعد فتح السعديين للسودان المغربي حيث توارد على المغرب كثير من العلماء للتمتع بالرخاء الذي أصبح يعرفه المغرب وللاستفادة من كنوزه الخطية التي تتوافر في مكتباته. وقد عمل هؤلاء العلماء على تنمية الحركة الثقافية في المغرب في تلك الفترة، وذلك بوضعهم العديد من التآليف في مختلف مجالات المعرفة، ولا أدل على ذلك من وجود مخطوطات أصلية في مكتباتنا "كنيل الابتهاج" لأحمد بابا، المحفوظ بالخزانة الحسنية مثلا، أضف إلى ذلك مؤلفات المقرى وابن القاضي والفشتالي وغيرهم. وقد كان لتشجيعات الملوك لهؤلاء العلماء الأثر الكبير في الازدهار المذكور. ومن أكثر هؤلاء الملوك اهتماما بالعلم ورجالاته أحمد المنصور الذهبي الذي كان يبعث البعثات العلمية لجلب الكتب من مختلف الأقطار حتى تجمعت لديه أكبر خزانة ملكية عرفها تاريخ المغرب، يقول الأفراني في "نزهة الحادي" :

ومما تُميز به تيها وعجبا خزانته على سائر الخزائن الملوكية تأليف الفاضل العلامة الرحال أبي جمعة سعيد بن مسعود الماغوسي التي منها شرح لامية العجم أملى بعضه أو كله في المشرق وهذبه في المغرب وخدم به المنصور وله شرح على "درر السمط" لابن الابار، إلى أن قال : وكانت للمنصور عناية تامة باقتناء الكتب والنفائس في جمعها من كل جهة فجمع من غرائب الدفاتر ما لم يكن لمن قبله ولا يتهيأ لمن بعده مثله وجل كتبه طالعه وتفهمه ووقف عليه بخطه ونبه على الغامض وشرح الطريق[4].

إن خزانة السعديين الملكية التي تعتبر من أكبر خزانات الكتب في تاريخ المغرب الثقافي قد تأسست في جنوب المغرب بالسوس الأقصى على يد مؤسس

الدولة السعدية نفسها، يقول المختار السوسي رحمه الله في الجزء الثالث من "المعسول" :

«ومن المكاتب السوسية الملوكية مكتبة الأسلاف السعديين وقد اطلعت على تقييد لعم جدنا المقدس محمد بن بلقاسم بن علي بن يعزى جاء فيه : اجتمع لأسلافي السعديين من الخزائن العلمية بالسوس الأقصى أيام جدنا المقدس الشيخ الإمام العالم الهمام المولى محمد القائم بأمر الله ما لم يتيسر جمعه لأحد من المتقدمين والمتأخرين في الأقطار السوسية الدرعية وغيرها لاسيما وشبلاه العالمان الفحلان الأميران السلطانان المولى أحمد الأعرج وأخوه المولى محمد أمغار قد استصفيا كثيرا من الخزائن العلمية من الخزانة الوطاسية أيام تصحيلهما بفاس زمان السلطان أحمد الوطاسي لتودد حصل بينه وبينهما وشهرة بالتفنن في العلوم أفضت بهما إلى أن استخلصهما هذا السلطان الوطاسي لتأديب أولاده الذكور والإناث فأطلق لهم اليد على الخزائن العلمية فنقلوا منها كتبا نفيسة إلى مقرهم بالسوس تحت يد والدهم المقدس رحمه الله. ولما أفضت إليهما الإمارة وتسنموها وتسلموا مقاليد المغرب والصحاري والسودان وتخومه زادا فيها من تلك الأقطار وصرفوا عنايتهم لجمع الكتب العلمية من أقاصي السودان إلى أقاصي المشرق وصانعوا علماء مصر والحرمين وأمرائهما على إرسال الخزائن العلمية الأندلسية فتوصلوا إلى شيء كثير منها»[5].

إن هذه الخزانة العظيمة التي كانت مجموعة الأميرين السعديين المذكورين النواة والأساس لتكوينها بالسوس الأقصى قد شاء لها القدر أن يفقدها المغرب إلى الأبد انطلاقا من هذه المنطقة السوسية نفسها.

إن عدم حصول صاحب السفينة الفرنسية على ثلاثة آلاف مثقال ذهبيا من الخليفة زيدان السعدي مقابل حمله الخزانة من آسفي إلى أكادير قد حمله على الفرار تجاه مرسيليا حينما اعترضته سفن القراصنة الإسبان وحملوها إلى إسبانيا فاستقرت بدير الإسكوريال بضواحي مدريد حيث لا يزال الكثير من محتوياتها إلى اليوم.

وقد تفرق ما بقي منها على أيدي الإخوة والأعمام وأبنائهم حتى قيل إن كل كتاب في المغارب الثلاثة بعد المائة والألف فأصله من الخزانة السعدية الزيدانية، ويضيف المختار السوسي قائلا : "ولم يبق عندنا من تلك المكتبة سوى عشرين كتابا في هذا العصر الحاضر".

ويجدر بنا أن نذكر أنه ابتداء من القرن الثامن الهجري، واعتبارا للعوامل السالفة الذكر، أن الخزانة المغربية قد بلغت أوج تطورها وازدهارها في تاريخ المغرب الثقافي، فإلى جانب الخزانة الملكية التي نتتبع من خلال تاريخها مسيرة المخطوط في المغرب، قد ظهرت ـ ولأول مرة ـ خزانات أخرى لعبت دورا كبيرا في تطور الثقافة وفي الحصول على الكثير من المخطوطات التي لا تزال تفتخر بها مكتباتنا المعاصرة، إنها خزانات المساجد الجامعة كالقرويين بفاس، وابن يوسف بمراكش، وخزانات المدارس العتيقة، وخزانات الزوايا التي انتشرت في مختلف جهات المغرب ولايزال بعضها إلى اليوم يضم مجموعات نادرة كتلكم التي تحتفظ بها زاوية تامكروت بجبال الأطلس والزاوية الحمزاوية بجبل الحديد.

ولم يكن الملوك العلويون بأقل اهتماما من الشرفاء السعديين بالمخطوطات وإثراء خزاناتهم الخاصة بالكتب النادرة اقتناء وإهداء واستنساخا، ومما يبرز هذا

الاهتمام، وهذا الولع هو ما ينسب للسلطان المولى الرشيد الذي يعتبر مؤسس هذه الدولة من بناء ديوان الوراقة ألحقه بالخزانة السلطانية وذلك لاستنساخ المخطوطات قصد إغناء مجموعته الخاصة وقد أضاف إلى الخزانة التي كان مقرها بفاس عاصمة ملكه، محتويات خزانات الزوايا التي رأت نهايتها في عهده وعلى الأخص منها خزانة الزاوية الدلائية ومجموعة أخرى من كتب الزاوية الحمزاوية. إن هذه المحتويات هي التي كانت نواة الخزانة الملكية العلوية نماها وطورها من جاء من الملوك بعد المولى الرشيد، ومما يدل على عناية هؤلاء السلاطين بالخزانة وبالمخطوطات، هو إصدار الظهائر في شأن الاهتمام بها وتعيين الوزراء والقضاة على رأسها كتعيين الوزير أحمد بن الحسن اليحمدي أمينا لخزانة المولى اسماعيل الخاصة حسب ما جاء في كتاب «سنى المهتدى» للزرويلي.

وقد كان الأمراء والأميرات يتنافسون ويتباهون بتجميع المخطوطات والحصول على النفيس والنادر منها، الشيء الذي جعل المغرب اليوم من أكبر الدول العربية والإسلامية حفاظا على نوادر المخطوطات.

ويلاحظ ابتداء من القرن التاسع عشر أن الخزانة الملكية أصبحت تميل إلى نوع من التخصص، فيكون معظم محتوياتها حسب التخصص الذي يميل إليه أو يهتم به الخليفة القائم، فتبذل الجهود للبحث عن كتب ذلك العلم أو الفن بأي ثمن وفي أي جهة كانت. يحدثنا الزياني في الروضة السليمانية أن السلطان المولى سليمان (1822 م) كان يحب التاريخ ومولعا بقراءة كتبه ومصنفاته، فكانت أغلب محتويات خزانته كتب أنساب وتاريخ وتراجم.

وتحدثنا المصادر كذلك أن خزانة السلطان محمد بن عبد الرحمن كانت أغلب كتبها كتب علوم لأن هذا الملك كان شغوفا بهذا النوع من الكتب، وكان ابنه السلطان الحسن الأول أكثر شغفا من أبيه بكتب العلوم وكتب علم الكيمياء (Alchimie) على وجه الخصوص، يحدثنا الشيخ عبد الحي الكتاني «أن هذا السلطان كان يجلب مخطوطات الكيمياء من خزائن جامع القرويين واسبانيا واصطنبول بتركيا وأخيرا من الخزانة الخديوية بالقاهرة»[6].

يبدو من خلال ما تقدم أن تجميع التراث المخطوط قديم في المغرب، وأن المغاربة بدأوا يهتمون بهذا التراث منذ العصر الإدريسي يجمعونه بكل الوسائل المتاحة. وفي القرن التاسع عشر حينما أصبح المغرب البلد العربي والإسلامي الوحيد تقريبا الذي لم يخضع بعد للاستعمار الغربي ظل الباحثون، غربيين ومشارقة، يعتقدون أن المغرب لما كان يعرف عنه من غنى محتويات خزاناته واهتمام علمائه وملوكه وأهله عموما بالمخطوطات هو البلد الذي يمكن أن يجدوا فيه ضالتهم وأن كل مخطوط تعذر العثور عليه في الخزانات الشرقية والغربية قد يكون مصونا في المغرب.

هذا علي باي العباسي يحكي في رحلاته إلى إفريقيا وآسيا أنه رحل إلى المغرب ليبحث في خزانة جامع القرويين عن ترجمة عشريات المؤرخ اللاتيني تيطس ليفيوس (1م) (Titelive) التي يظن معظم الباحثين أنها محفوظة في المغرب،[7] وهذا المستشرق الفرنسي ليفي بروفنسال الذي قضى سنين عديدة في البحث عن عشريات المؤرخ اللاتيني ولم يعثر عليها، أكد اقتناعه بنقل الكتاب جزئيا أو كليا إلى العربية وأنه محفوظ في مكان ما في المغرب، ودليله على ذلك هو أن ابن

خلدون قد استفاد منه واعتمده مصدرا أساسيا في وصفه لمعركة «كان» (216م) Cannes التي واجه فيها القرطاجنيون بزعامة هانبال (Hannibal) دولة الرومان برئاسة فارون Varron وهزموهم شر هزيمة. وأخيرا هذا المستشرق الفرنسي هنري دوكستري (H.de Castrie) ينشر في كتابه المصادر الدفينة لتاريخ المغرب (S.I.H.M.) وثائق تثبت أن المغرب يحتفظ بمخطوطات لاتينية ويونانية وأنها ستكتشف يوما ما في خزانة من خزاناته العديدة، والوثائق المشار إليها في كتاب هذا العالم يرجع تاريخها إلى القرن السابع عشر للميلاد.

وعلى الرغم مما ألم بالخزانات المغربية من الغير والآفات وما انتابها أحيانا من النهب، أودى بالكثير من المخطوطات وشتت شمل أكثر الأسفار، انتقل عدد منها ليس باليسير إلى المكتبات الغربية أو دخل في حوزة بعض الخاصة، فإن الخزانات المغربية لا تزال تحتفظ بالعديد من النوادر والفرائد.

وقد تعتبر الخزانة الملكية في المغرب بكل فروعها من أغنى خزانات الغرب الإسلامي ليس فقط باعتبار محتوياتها التي تناهز عشرين ألف مخطوط، ولكن باعتبار الفرائد التي تحتفظ بها مثل الجزء الخامس من «المقتبس» لابن حيان الأندلسي (نسخة فريدة في العالم) ومقدمة ابن خلدون التي بعث بها المؤلف نفسه من مصر إلى ملوك المغرب.

وبفضل الجهود التي بذلها أسلافنا من العلماء والشيوخ والملوك والأمراء والوزراء في تجميع المخطوطات تتوافر المكتبات المغربية على مؤلفات الأندلسيين والأفارقة والسودان المغربي، والليبيين والمصريين والشاميين والعراقيين والهنود والإيرانيين ومسلمي الاتحاد السوفياتي واليهود وحتى بعض مخطوطات اليونانيين واللاتينيين التي تمت الإشارة إليها فيما سبق.

ولا أريد أن أختم هذا العرض دون أن أتساءل عن وضعية المخطوط العربي ليس في مغربنا الأقصى فقط، ولكن في كل الجهات التي تيسر لها أن تحتفظ وتحافظ على هذا التراث المخطوط. لقد بذلت جهود كبيرة في سبيل جمع المخطوطات ومعالجتها وفهرستها في نواح كثيرة بدءا بأوربا منذ زمن طويل ونهاية بالدول العربية الإسلامية المالك الشرعي لهذا التراث، ومما يؤسف له أن المهتمين به وقفوا عند الجمع وتصحيح النصوص وسموه تحقيقا ولم يتجاوزوا هاتين العمليتين المهمتين والأساسيتين إلى دراسة المخطوطات دراسة مخطوطية أو كوديكولوجية كما يقال في الغرب، وهي دراسة أصبحت اليوم ضربة لازب لكل مهم بالكتاب المخطوط. إن الكوديكولوجيا هي العلم الذي يساعد على الإجابة عن عدد من الأسئلة أو الإشكاليات المطروحة على مستوى المخطوط العربي لم يستطع حتى الآن معالجتها ذوو التجربة الكبيرة في هذا الميدان، وعلى الرغم من تعدد الأكاديميات العربية والمراكز العلمية المتخصصة في المخطوط العربي[8] وتنظيم الندوات الدولية حول الكوديكولوجيا العربية[9]، فإن هذا العلم لازال بكرا في العالم العربي يحتاج إلى الباحثين المؤهلين ذوي التجربة وإلى تضافر الجهود للنهوض بهذا التراث ولخدمته خدمة مخطوطية وفق أساليب علم المخطوطات الحديث ليشتغل به في مدارج الجامعات والمعاهد العليا بعدما ظل زمنا ليس بالقليل رهين المحبسين نظائر الزجاج ورفوف المكتبات.

***

الهوامش :

(1) بنو رستم : خوارج عاصمتهم تاهرت بالجزائر.
(2) «المعجب» : 254.

(3) «المعجب» : 349.
(4) نزهة الحادي، ص : 122.
(5) المعسول، ج 3، ص 332.
(6) الكتاني : «المكتبات الإسلامية : مخطوط الخزانة العامة : ك/3021 استطاع الحسن الأول أن يحصل على مكتبة العالم اليهودي مخلوف أمسلام التي كانت غنية بكتب علم الكيمياء.
(7) كان Antoine de st Marie أسيرا بالمغرب فطلب منه زيدان نقل الكتب اللاتينية إلى القشتالية ثم تنقل إلى العربية ـ وكان يعتقد أن كتب tite live كانت من بين الكتب التي نقلت إلي العربية وضمتها خزانات
(8) هناك أربعة مراكز أساسية تهتم بالمخطوطات العربية :
أ ـ معهد المخطوطات العربية التابع للجامعة العربية بالقاهرة.
ب ـ مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبي : الإمارات العربية المتحدة.
ج ـ معهد الفرقان بلندن
د ـ بيت الباحث العربي بالرياض بالسعودية
بالإضافة إلى مركز البحث وتاريخ النصوص التابع للمركز الوطني للبحث العلمي بباريز، حتى السنوات الأخيرة كان هذا المركز هو الوحيد الذي يصدر مجلة خاصة بالكوديكولوجيا وهناك الآن مجلة أخرى هي : Manuscrits of Middle East
(9) الندوات :
1ـ ندوة دولية بإصطنبول 1986
2ـ ندوة دوبلن بإيرلندة 1988 بعنوان : دور الكتاب في حضارات الشرق الأوسط.
3ـ ندوة واشنطن 1990، بعنوان : الكتاب في العالم الإسلامي.
4ـ مائدة مستديرة في باريز حول الكوديكولوجيا المقارنة بعنوان : تركيب الكتاب. أدت هذه الندوة إلى تبادل الرأي بين المختصين في المخطوطات الغربية والمهتمين بالمخطوطات الشرقية.
5ـ في عام 1991 كونت الجامعة العبرية بالقدس (معهد الدراسات المتقدمة خلية للبحث في الخطاطة والكوديكولويا المقارنة).
6ـ أول ندوة عالمية في كلية آداب الرباط عام 1992 بعنوان المخطوط العربي والكوديكولوجيا. طبعت.
7ـ ندوة معهد الفرقان بلندن عن الكوديكولوجيا العربية 1993 طبعت العروض كلها باللغة الإنجليزية.

* * *

منهج أبي جمعة الماغوسي في الشرح الأدبي

محمد مسعود جبران(*)

أحب في البدء أن أعبّر عن سروري الغامر بانتظامي ضمن هذه الكوكبة من الباحثين الأماثل الذين خفّوا ببهاء علومهم، ونقاء فهومهم وبسماحة نفوسهم الوفيّة، ونحائزهم النقيّة لأداء هذا الواجب المهمّ في تكريم عَلَم من أعلام البحث الجامعي في المغرب وفي العالم العربي أستاذنا العالم النابه الدكتور عباس بن عبد الله الجراري، عميد الأدب المغربي، بإهداء هذه الباقات المتنوعة السابية من ومضات اجتهاداتهم إلى مقامه الكريم.

وإنني لأجد من بواعث المسرّة – مع انتظامي في هذه الكوكبة المباركة الذاكرة أياديه – أن يكون بحثي، بل باقتي المهداة إلى الأستاذ العميد مصفوفة ضمن باقات الأزاهير المتحدثة عن إبداع الفكر الأدبي المغربي الذي أنفق فيه – حفظه الله – سنوات من عمره الخصيب لإحيائه والتعريف به وبأعلامه في مختلف عصوره وشكوله، وكتبه وتصانيفه، وقضاياه وظواهره تأليفا وتحقيقا وإشرافا وتوجيها.

(*) أستاذ بكلية اللغات، جامعة الفاتح، الجماهيرية العربية الليبية.

لقد اخترت أن تكون مشاركتي التكريميّة في هذه المناسبة عن عالم مغربي لغوي أديب من علماء عهد دولة الأشراف السعديين في القرن الحادي عشر، لا يزال ذكره - إلى يومنا هذا - محدودا إن لم نقل مجهولا مغموراً، أعني العلاّمة سعيداً الماغوسي المراكشي، وقد اقتصرت في الحديث عن جوانبه الفكرية والمعْرفيّة على جانب مُهّم منها هو منهجه في الشرح الأدبي وخصائصه فيه من خلال استقراء شرحين مُهمّين من آثاره العلميّة - حفظا من الضياع - هما حسب تاريخ تأليفهما في الأوليّة كتابه «إيضاح المُبْهم من لامية العجم» وكتابه «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب».

وهذان الكتابان - كما سنوضح - شرحان أدبيان لغويان أنجزهما سعيد الماغوسي في مجابهة الشروح الأدبية واللغوية المشرقية على قصيدة الطغرائي[1] المسمّاة «لامية العجم» وقصيدة الشنفري[2] المسمّاة «لامية العرب» وقد بذل الماغوسي في شرحه الأدبي لهاتين اللاميتين جهداً ضخماً بتوأبه وبمنهجه منزلة رفيعة احتل بها مكان الصدارة بين الشروح التي كتبها المشارقة والمغاربة لهما.

لقد اعتمدنا في بيان منهج أبي جمعة الماغوسي في الشرح الأدبي على استقراء عدد غير قليل من مخطوطات شرحيه للاميتين؛ إذ عُدنا في قراءة شرحه المُسمّى «إيضاح المبهم من لامية العجم» إلى مخطوطة مكتبة الأوقاف (سابقا) بطرابلس الغرب، المصنفة تحت رقم (1157 الرقم العام - 811 الرقم الخاص) وإلى مخطوطات الخزانة الحسنية بالرباط تحت الأرقام الآتية (11435) و(12447) و(12512) و(12194)[3].

كما رجعنا في قراءة شرحه المُسمّى «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» إلى مخطوطاته في الخزانة العامة بالرباط المصنفة تحت الأرقام (D3545)

و(D3280) و(1632 ك) وإلى مخطوطاته الموجودة بالخزانة الحسنية تحت الأرقام: (153) و(431) و(6648)[4].

وقبل أن أبين عن طبيعة الشرح الأدبي للماغوسي وتركزاته في الكتابين المذكورين، أشرع في كتابة ترجمة مكثفة وكاشفة لحياة العلاّمة الماغوسي التي أغفلتها جلّ المراجع وكتب التراجم والمشيخات مع الحديث عن ملامح تكوينه وتحصيله العلمي التي تقوّم بها منهجه في الشرح الأدبي؛ وذكر آثاره العلمية.

ترجمته وآثاره :

ولد أبو جمعة[5] [بوجمعة][6] سعيد بن مسعود الصنهاجي الماغوسي ثم المراكشي - على الراجح - في البلدة التي يُنسب إليها «ماغوس»[7] أو «مغوس»[8] القريبة من مكول في بسيط تامسنا[9] وذلك بعد سنة خمسين وتسعمائة - حسب روايتي أبي العباس أحمد المقري[10]، وأحمد بن القاضي[11] وفي هذه المدينة القريبة من «مراكش» حاضرة الدولة السعدية أخذ مبادئ العلم وحفظ القرآن الكريم وجملة من المتون، وانتقل بعد ذلك إلى مراكش حيث ترقى في أخذ العلوم والفنون، وحيث درس الكتب والمعارف المتقدمة، واستفاد من البيئة الفكرية المراكشية التي عملت دولة الأشراف السعديين على انمائها وتشجيع علمائها[12].

إننا لم نتوصل - للأسف - بثبت المشيخة الذي خصّصه الماغوسي لذكر مشائخه وأساتيذه في هذه المرحلة، وهم الشيوخ الذين وصفهم أحمد المقري بـ «أعلام المغرب»[13] كما أننا لم نقف على شيء من أخبار تحصيله أو أعماله خلال هذه الفترة التي سبقت هجرته، وغاية ما وقفنا عليه من أخباره أنه رحل في سنة

(974 هـ) رحلته الأولى إلى المشرق، حيث قدر له أن يؤدي فريضة الحج، كما قدّر له أيضا أن يأخذ خلالها بعض علومه وإجازاته عن طائفة من علماء البلدان المشرقية التي حلّ أو مرّ بها في طريقه من المغرب إلى الحجاز من أمثال الشيوخ سالم الهروي وأبي الفتح البرشكي والسليطين وناصر الدين الطبلاوي ويحي بن محمد الحطاب الطرابلسي والقاضي بدر الدين القرافي وعبد الله بن أبي القاسم القمراوي ومحمد المنسي وعلي بن غانم المقدسي ومحمد العطار ومحمد المغربي وعبد الكريم بن يحي وغيرهم[14].

قال أحمد بن القاضي «وله رحلة إلى المشرق أدّى فيها فريضة الحج، وأخذ هنالك عمن لقيه من أعيان أهل المشرق، وعن أهل مصر والحجاز والشام وأهل قسطنطينية وغيرهم، وله - فيما أظن - مشيخة قيّد فيها من أسمائهم، وما سمع منهم»[15].

وقد كان من حسنات هذه الرحلة المبكّرة على فكر مترجمنا أن أتاحت له فرصة للتحصيل امتزجت بها عنده معارف عصره التي يمثلها في ذلك التاريخ «أعلام المغرب والمشرق» كما عبّر المقري[16] وهو ماانعكس صداه على تكوينه المعرفي الغزير، وعلى تآليفه ومنها شروحه الأدبية التي حظيت بالكثير من التقدير كما أفصحت عن ذلك الاجازات التي أجيز بها، والشهادات التي قيلت في حقه.

وقد عاد الماغوسي من تلك الرحلة التي استغرقت زهاء تسع سنوات قضاها في ديار المشرق في سنة (983 هـ) فأحسنت بلاده استقباله، وحظي فيها بمكانة محترمة في عهدي السلطانين السعديين عبد الملك المعتصم الذي انتهى حكمه في سنة (986 هـ)[17] وأحمد المنصور الذهبي الذي توفي في سنة (1012)[18].

بيد أن المؤرخين الذين عاصروا الماغوسي والذين درسوه فيما بعد أكدّوا ما حظي به من تقديم وتكريم في عهد السلطان السعدي المشهور أحمد المنصور الذهبي الذي زاد في إدنائه وتقديره وحظوته، فعظم في ظله عطاؤه العلمي، فقد أهدى إليه في البدء شرحه الذي كتبه في المشرق «إيضاح المبهم من لامية العجم» وعليه تقريصات العلماء[19] قال ابن القاضي «له كتاب على لامية العجم باسم الخزانة العلية – عمّرها الله تعالى بمنّه»[20].

ثم ألف له مؤلفات أخرى بإشارة منه أو برسم مكتبته مثل «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» وغيره.

وقد رحل الماغوسي رحلته الثانية والأخيرة إلى المشرق في ظل هذا السلطان المنصور سنة (987 هـ) وهي الرحلة التي رجحنا أنها كانت رحلة جامعة بين الصفة الدبلوماسية السفاريّة، وبين الصفة العلميّة التقيديّة[21]، ودامت هذه الرحلة مدة ثلاث سنوات تقريبا، رجع بعدها إلى بلاده المغرب الأقصى في حدود سنة (990هـ) محملا منها ببعض الإجازات العلميّة المهمّة التي احتفظ لنا بها مخطوط كتابه «إيضاح المبهم من لامية العجم»[22] منها إجازة الشيخ محمد بن محمد بن سالم الطبلاوي، وإجازة يحي ابن محمد بن محمد الحطاب، وإجازة أبي محمد عبد الله بن أبي القاسم العميري[23].

وقد ظل السلطان أحمد المنصور الذهبي ماضيا في تكريمه للعلاّمة الماغوسي إلى أن هلك – كما تقدم – في وباء سنة (1012 هـ)[24] وهو السبب نفسه الذي هلك به أبو جمعة الماغوسي بعد سنوات قليلة من وفاة سلطانه، قال الشيخ أحمد بن الحاج قاسم المشهور بابن سودة أحد عارفي الماغوسي ومعاصريه وناسخي

تآليفه «ولم أتحقق بمولده، ولا بسنة وفاته غير أن وفاته ما بين السبعة عشر والعشرة بعد الألف»[25] ولكنه أفاد في تقييد آخر كتبه في سنة (1016 هـ) أن الماغوسي توفي قبل هذا التقييد[26]. وهو ما يرجح أن وفاته كانت في السنة المذكورة (1016) أو قبلها بقليل.

أثاره وتآليفه :

لقد أجمعت أقوال معاصري الإمام الماغوسي من العلماء المغاربة والمشارقة على فضله ونسكه وسعة تكوينه وتحصيله، وعلى براعته في التأليف والتصنيف فهو – كما نعته محمد الطبلاوي من علماء مصر «القاضي العلاّمة الفهّامة الإمام، والحبر البحر الهُمام، الجامع بين العلم والعمل والمشمّر عن ساق الجدّ والاجتهاد بلا كسل»[27].

كما أثنى عليه علي بن محمد بن علي الشهير بابن غانم؛ فذكر أنه «طاف ببساتين العلوم وحدائقها، واقتطف من أفنان الفنون ثمار معان تلذ لناظرها، وتحلو لذائقها»[28] وحلاّه يحي بن محمد بن محمد الحطّاب الطرابلسي المغربي بقوله: «وهو الشيخ الإمام العالم العلاّمة المحقق الموفق الفهّامة، ذو الفضائل والمفاخر، والفواضل والمآثر»[29].

ومن البدهي أن تصدر عن هذا العالم المغربي الذي فاض حوضيه وأثمر روضه في ديار العالم الإسلامي التي حلّها حتى حظي فيها بهذه التحليات والتزكيات آثار علميّة تجسّد ما حازه من علم وتحصيل معرفي ونذكر من آثاره المعبّرة عن ذلك[30]:

1- «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب».

2- «إيضاح المبهم من لامية العجم».

3- «شرح التصريف».

4- «شرح شذور الذهب».

5- «شرح مقصورة المكودي».

6- «فهرس المشيخة».

7- «كنز المطالب على شافية ابن الحاجب».

8- ترتيب ديوان المتنبئ ومقدمته[31].

9- «نظم فرائد الغرر في سلك فصول الدرر».

منهج الماغوسي في الشرح الأدبي :

ألمعنا إلى أن أبا جمعة سعيداً الماغوسي قد عُني ضمن اهتماماته الفكرية والمعرفية بالشروح الأدبية، وكان من المبرزين في كتابتها على عهد دولة الأشراف السعديين في القرنين العاشر والحادي عشر، كما ألمعنا إلى أننا سوف نتخذ من شرحيه للامية العجم لمؤيد الدين الطغرائي، ولامية العرب للشنفرى مثالين نستقي من خلال استقرائهما طبيعة منهجه في الشرح الأدبي،

لقد هدانا الإستقراء في شرحه للاميتين إلى أنه اعتمد في منهج شرحه على هذه الأصول والمقومات:

1- اعتماد الطريقة التراتبية الملتزمة.

2- الأسلوب الأدبي (البلاغي الإبلاغي).

3- العرض والنقض.

4- وفرة الشواهد الموضحة.

5- كثرة المصادر وتنوعها.

1- اعتماد الطريقة التراتبية الملتزمة :

ونعني بهذه الطريقة التراتبية الملتزمة أن الشارح الماغوسي الذي اختار لمنهجه في شرح قصيدتين من عيون القصيد العربي طريقة تعليميّة تراتبية التزم فيها بدرس كلّ واحدة منها بيتا بيتا بدءاً من البيت الأول إلى آخر الأبيات فيهما على الترتيب الذي نظم به كلٌّ من الطغرائي والشنفري قصيدته. ملتزما في الشرح أيضا نسقاً ملتزماً ومتبعاً، إذ يبتدئ باللغة فيشرح الغوامض في البيت، يتلوها بيان مراد الشاعر، والإعراب ثم ذكر مظاهر البلاغة في البيت.

فبيت أبي إسماعيل الطغرائي[32] :

أعلّل النفس بالآمال أرقبُها   ما أضيق العيش لولا فسحةُ الأملِ

اتبع الشارح الماغوسي في شرحه الخطوات المذكورة؛ فقد شرح في فقرة (اللغة) كلمات البيت الغامضة وهي: «أعلّل – النفس – الآمال – أرقبها – أضيق – العمر – الفسحة – الأمل» وأنت تلحظ كشفه في هذا البيت معاني كلّ الكلمات الواردة فيه، واتبع هذا الكشف في أبيات قليلة من القصيدة، بينما اقتصر في جُلّها على شرح بعض الألفاظ والمفردات الغامضة فحسب، وخلص بعذ ذلك إلى إظهار مُراد الشاعر في معرض أسلوبي أدبي مشرق، ثم انتقل إلى فقرة (الإعراب) فأعرب التركيب إعرابا تفصيليا، وبيّن أقوال بعض الأئمة في قضايا إعرابية مشابهة لبعض قضايا البيت الإعرابية ونجده في غير هذا البيت ينتقل إلى

الفقرة الأخيرة من الهيكلية التراتبية وهي (البلاغة) ولكنه أغفلها هنا، وانتقل إلى ذكر البيت الذي يليه ملتزماً الترتيب السابق.

كذلك نجد اعتماد هذه الطريقة التراتبية ملتزمة أيضاً في شرحه الآخر «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» فقول الشنفرى في بيته :

وأُعْــدِمُ أحــيــاناً وأَغنى وإنما   ينالُ الغنى ذو البُــعْــدة المتــبــذلُ

فقد شرح الألفاظ (أُعدِمُ – الأحيان – أغنى – الغنى – البُعدة – المتبذل) شرحاً لغوياً كاشفاً[33] ثم أورد مراد الشاعر في أسلوب أدبي حيث قال «إنه يكون في كثير من الأحيان عديما مملقا لا يملك نقيرا ولا قطميرا و يكون في كثير من الأحيان غنياً ذا ثروة، يملك الأموال الكثيرة، فلا الفقر يدوم عليه، ولا الغنى يستمر لديه، ولكنّ الغنى لا يدركه إلا من يمتهن نفسه بركوب الأسفار، وتبذل مهجته بقذفها في مهامه الأخطار»[34] فهذا الكشف كما ترى – وجيز متأنق ولكنّه يحيط بمقصور الشاعر. ثم خلص بعد ذلك إلى ذكر ما يتعلق بالبيت من مظاهر البلاغة، حيث قال :

«وحذف متعلق أغنى لدلالة ما قبله عليه، وأتى بإنما الدالّة على الحصر للدلالة على أنه لا يملك من الغنى الراحة من ركن إلى العجز والراحة، وهو من قصر الصفة على الموصوف، وإنما استعمل في هذا القصر (إنما) دون ما وإلا، للإشارة إلى أن هذا الحكم مما لا ينكره المخاطب وأن إنكاره مما يزول بأدنى التفات، ونكّر أحياناً للتكثير، وفي البيت إيجاز الحذف، وفيه من المحسنات المعنوية الطباق»[35] وانتهى بعد ذلك إلى إعراب البيت اعراباً استقصائيا دقيقاً.

وهذا النسق من اعتماد الطريقة التراتبية الملتزمة من أظهر أشكال منهج

المغوسي الذي اتبعه في شرح جميع الأبيات الشعرية في لامية الطغرائي، ولامية الشنفرى، ولاشك في أنه اتبع في ذلك منهج القدامى من شرّاح النصوص الأدبية في المشرق من أمثال صلاح الدين الصفدي، وابن حجاعة والدماميني والزمخشري وابن نباته، وفي الغرب الإسلامي من أمثال الشريف السبتي والأليري والأفليلي وابن مرزوق وغيرهم من شارحي النصوص الشعرية.

2- الأسلوب الأدبي :

تميّز الماغوسي في شروحه الأدبية، أو فيما تبقّى لنا منها باستعمال أسلوب أدبي رفيع جمع بين الإبلاغ والبلاغة، إبلاغي لأنه يعرض الحقائق والأفكار في وضوح وإحاطة تامين، وبلاغي لأنه مسبوك ببيان مؤثر يشدُّ القارئ ويلفته إلى نصاعة البيان العربي في إشراقه الآسر.

وإذا كان من اللازم اللازب على كل أديب مُبدع وعلى شرّاح النصوص الأدبية أن يظاهروا أساليبهم وكتاباتهم بهذا النسق من الرفيف والصنعة الجامعين بين البلاغة والإبلاغ، وهو ما نهض به أسلوب الماغوسي في الشرح الأدبي - كما سنوضح - فإننا نعدُ ذلك حسنة من حسناته، ومظهراً من مظاهر انتصاره للغة وإحيائه لها في عصر أخذت فيه أساليب الكُتّاب والأدباء في المشرق والمغرب - كما يلوح من كتب تاريخ الأدب - في التقهقر، بل صارت تشوبها شائبة العجمة، ورطانة اللهجات المحكيّة التي أفضت بها فيما بعد إلى الضعف.

يتسنى لنا الوقوف على هذا الأسلوب الأدبي الذي انحاز إليه مترجمنا الماغوسي في شروحه الأدبية التي يمثلها «الإيضاح» و«الإتحاف» مما نقرؤه من طالعتي كتابيه المذكورين، وأيضاً مما نقرأه في تضاعيف شرحه لأبيات اللاميتين.

يقول في طالعة «الإيضاح» مصوّرا المعاني في بيان بلاغي إبلاغي، يجمعُ بين إبراز قيمة لامية العجم وبين إبداء الحكم النقدي من الماغوسي فيها، فقد اشتمل عقدها - حسب قوله البليغ - «من نفيس المعاني على دُرر مكنونة، وانتظم في سلكها جواهر من عيون اللطائف كانت عن أيدي الإبتذال مصُونة، مع الجزالة والحلاوة في اللفظ والمعنى، ورقة انسجام تزيل كربه عن المعنى، تبدي لمبصرها من وجهها قمرا، وتسقيه من رحيق مقاصدها سكرا، ترقص ذا اللبّ طربا من لذيذ مذاقها، وتذهله عجباً من لطف مساقها»(36).

ويقول في طالعة «الإتحاف» مبيّنا باعث اختياره لشرح لامية العرب للشنفرى «فلمّا كان الشعر ديوان العرب، والترجمان المُفصح عما لهم من الأدب، والصوان الحافظ لمآثرهم، والسلك الجامع لمفاخرهم، إذ به تُرفع المطالب وتُدفع المثالب، وتُنال الرغائب، وتملأ الحقائب، وكان الفحص عن غرر حقائقه، والغوص عن درر دقائقه مطمحا لأعين الفضلاء، ومسرحاً لأفهم الأذكياء لاسيما شعر العرب العرباء، المأثور عن الجاهلية الجهلاء إذ هوالْواسطة في إثبات القواعد العربية، والمرقاة المنصوبة إلى إبراز فوائدها السنيّة، ولذلك عدُّوا روايته درجة عالية، ودرايته منقبة سامية، إذ بهما يخلص الخبث من الإبريز، ويميز الناكص من ذي التبريز، أردت أن أضرب في ميسره بسهم، وأغل على شُربه متطفلا على بنى فهم؛ فاخترت من بين قصائدهم لامية العرب، وتتبعت أبياتها بشرح يبلغ أقصى الأرب»(37).

ومما نلحظه أن أبا جمعة الماغوسي لا يستعمل هذا الأسلوب (البلاغي الإبلاغي) المتواشج في طالعة كلّ من شرحيه «الايضاح» و«الإتحاف» فحسب، بل نجده يجنح إليه في بعض المواضع من الهيكلية التراتبية التي تقتضي تدخله

بالكشف والإبانه، وبخاصة في الفقرة الأخيرة من الهيكلية المخصّصة لبيان المعنى الجملي للبيت التي يسميها «مراده» كقوله في شرح مراد الطغرائي في هذا البيت[38]:

تبيتُ نارُ الجوى منهن في كبد حرَّى ونارُ القِرى منهم على القُلل

قال الماغوسي في شرح البيت بأدبية ظاهرة «مراده أن يُبين ماعليه نساء هذا الحي الذي تقدّم وصفه فيما مرّ من نهاية البهاء، وكمال الحسن، وما عليه رجالهن من غاية الكرم، والمعنى تبيت نار الهوى مشتعلة في كبده الحرّى من أجل ماشاهده من حسنهن الفائق، وكمال وصفهن الرائق، وتبيت نار الضيافة مشتعلة على رؤوس الجبال لأمرهم أتباعهم بإضرامها ليقصدها من تحيّر في الليل من السارين ويهتدي بها إلى منازلهم من ضلّ عنها من القاصدين»[39].

وقد استنتج الشارح الماغوسي المراكشي بعد ذلك استنتاجات جيّدة، وأظهر للقراء وأخذ دقيقة مفيدة جلاها بأسلوبه الأدبي المشرق، قال «وهذا يتضمن وصفهم بالشجاعة أيضا، وأنهم رؤساء وملوك لايخافون أحداً، وإنما وصفهم بذلك ليعلم السامع أن محبوبته من أشراف الناس، ومن بنات سادات العرب؛ ليعذره في تعريض نفسه لما تقدّم وصفه من الأخطار؛ وإن حملت الهوى على أن المراد به المحبوبة فالمعنى تبيت نار المحبوبة التي هي من الكرائم مشتعلة في كبدي العاطشة لوصالها فلا تكتحل عيني بالنوم لأجل اشتعالها، وإنما خصّ اشتعال نار الهوى بالمبيت في كبده؛ لانها فيه أشدّ بشهادة الوجدان، وليتمكن من عطف نار القرى عليه»[40] أو أدبيته الجامعة بين البلاغة والإبلاغ في شرح بيت الشنفرى ضمن لامية العرب حيث يقول ثابت بن أسد الأزدي :

ولست بمِهْـيَـافٍ يُعـشّـى سَـوامَـه   مـجـدعـة سُـقْـبَـانهـا وهـيَ بُهَّلُ

فقد شرحه بقوله : «لقول : لست من الرعاة الذين يُسرع العطش إليهم كثيراً فيمنعهم ذلك من رعي نوقهم بالهاجرة، فلا يسيمونها إلا عشيّة، فيقل لذلك ألبانها، وتضيع من أجله سُقْبانها، وإن لم يكن عليها صِرار يمنعها من رُضّاعها، يصف نفسه بأنه من ذوي الغارات والهمم العالية، لا من الرعاع الخمّالة والشاوية، وهو مع ذلك ليس ممن يميل طبعه إلى الترفه والإتراف، بل إلى الأخذ بزمام المعالي، والتخلّق بشيم الأشراف»[41].

وما من ريب في أن أسلوبه الأدبي المستخدم في شروحه الأدبية قد نهض على العديد من المرتكزات التي كتبت له القوة والتأثير منها أ- الرصيد اللغوي الضخم ب- الاستخدام البلاغي مثل السجع والخباس والتشابيه والاستعارات والتلميح وغير ذلك.

أ- الرصيد اللغوي :

لقد انطلق الماغوسي في بناء شروحه الأدبية من منطلق الرصيد اللغوي الضخم الذي وفرّه لنفسه من حفظ أرقى نماذج الأشعار، وأرفع نماذج الخطب والرسائل والمقامات والإبداعات الأدبية في مختلف عصور الأدب من العصر الجاهلي إلى عصره في القرن الحادي عشر؛ وقد أجمع معاصروه ودارسوه فيما بعد أنه كان حافظا لافظاً راوية، وأن شيئا كثيراً من حفظه وروايته قد انعكست بجلاء على آثاره، ومن مظاهرما نلمسه من ذلك في سياقات شروحه الأدبية أنه استنكف فيها عن استعمال اللغة المحكية والاجرائية القريبة التي أخذت تبسط ظلالها في عصره على أساليب الكتّاب، وارتضى في إطار عمله على بعث الأسلوب

الأدبي الذي منى بالانتكاس أن يجلو تفكيره وتعبيره في إطار لغوي قوي متماسك، يمتاح من التراكيب اللغوية التي أبدعها كتابها وقائلوها في عصور الإشراق والإزدهار.

لقد تميّز الماغوسي في كتابة شروحه الأدبية بهذا المجلى من الإستعمال اللغوي الدال – من قريب – على خصوبة مخزونة، وزخم رصيده، يكفي أن نورد للتدليل عليه هذا المثال من طالعة كتاب «الإيضاح» في بيان الباعث الذي حمله على تأليف شرحه «بيد أن شارحيها لم يشفوا غليل المتأمل؛ فمن مُقصّر مُخلّ، ومن مُطوّل مُملّ؛ فأشار من تتعيّن علي طاعته، ولا يسعني مع الأدب مخالفته، عند قراءتها عليه، وتصحيح ألفاظها لديه، بأن أضع عليها شرحا يكشف القناع عن وجوه محاسنها، ويبرز أسرارها المحتجبة في أماكنها، فلبّيت دعوته بقدر الإستطاعة، وإن كنت فيما يحتاج إليه مزجيّ البضاعة، وأمليت عليها إملاءً يشيد مبانيها، ويوضّح بعون الله ما انبهم من معانيها»[42].

أو قوله الذي يماثله في الدلالة على ضخامة هذا الرصيد من طالعة كتاب «الاتحاف» يُصوّر مدى عناية القدامى بلغتهم، وعمله في شرحه بما عمل به الأولون «لعلمي أن فهم كلام اللّه لا يتيسر على الوجه الأحكم، ولا يتبين معناه على الطريق الأقوم إلا بمعرفة دقائق اللغة والإعراب، والإحاطة بما يوجد من النكت في كلام الأعراب، ولأمر ما كانت دواوين الشعراء مضماراً لاستباق أفهام العلماء تنسل إليه السُبّقُ من كلِّ أوْب، وتتجارى في أرجاء معانيه فتأخذ في كلِّ صَوْب»[43].

ثم يقول بعد ذلك في وصف أحوال أولئك السُبّقُ بلغة زاخرة برصيد الألفاظ المحفوظة والمختزنة «فمن مُجَلٍّ بعيد الشأو، واسع الخطو، تتخلّف الحلبة وراءه،

وتعترف له بالسَّبْق تلقاءه، ومن سُكَّيت مُطرّح خلف الأدبار، ملطوم عن شق الغبار، ومن آخذ في القصد قد انحرف عن الرَّجَوَيْن[44] وجال بين القطرين؛ فليس بالسابق المفرط، ولا اللاحق المُفرّط، وكانوا يتفاخرون بما يبدونه من أسراره، ويستطيبون ما يستنشقونه من عرف أزهاره، والأيام قد درّت عليهم من أخلافها[45]، ولم تطأهم نوائبها بأخفافها[46]؛ فلم يزل ذلك ديدنهم في المساء والصباح، ومطمح نظرهم في الغد والرواح، إلى أن قرع من مربد الأدب فناؤه، وصفر من درّه إناؤه»[47].

فهذه أمثلة قليلة من أسلوب الماغوسي في الكتابة الأدبية، توضّح كثرة حفظه من كلام العرب في أنصع صوره، وتظهر رصيده اللغوي الواسع الذي اختار التعبير والتحبير به في ذلك الظرف التاريخي.

ب- الإستخدام البلاغي :

ومما يلاحظه الناظر على أسلوب شروحه ما يلجأ إليه من إثراء سياقاته الكثيرة بالمحسنات المتنوعة كالسجع الذي مرَّ بنا، وسيمرُّ بنا أيضاً شيء غير قليل منه، وبخاصة ما جاء منه في طالعتي كتابيه وكالجناس نحو قوله في وصف سلطانه أحمد المنصور الذهبي الذي حلاَّهُ بأنه «الحبر الذي لا تمكن مباراته، ولا تستطاع مجاراته، والبحر الذي لا تنقضي غرائبه، ولا تنتهي رغائبه، والطود الذي لا تحركه الرياح العواصف، ولا تزدهيه الرعود القواصف»[48].

ومن ذلك ما جمع في نسقه بين السجع والإستعارة والكناية، حيث قال واصفاً حال علم العربية بعد رحيل العلماء السُبّق:

«فولّت حماة حقائقه الأدبار، وأسلمتها إلى أمر الفاقة الأعوان والأنصار. فركدت صباه، وهبّت دبوره، وقامت قيامته، وبعثرت قبوره؛ فلم يزل يتردّد بين النكبة والعثرة، وكلّما قُرع بأزمة يردف الزفرة بالزفرة»[49].

أو قوله في تصوير أحوال العلم والعلماء بعد إعتلاء السلطان أحمد المنصور الذهبي حكم دولة الأشراف السعديين، وما بسطه على البلاد من أمن وأمان، وعدل وإحسان «فتهلل وجه الدهر بعد عبوسه، وانتعش حَدُّ العلم بعد بوسه؛ فأسقى ما أمحل منه بسحائب جوده، وأحيا ما اندرس من رسومه وحدوده، قد عمَّ أهله بالأيادي، وأحلّهم في أَخصب من جوار الأيادي»[50].

ومن ذلك ما وشَّى به أسلوبه فن التورية وألوانه المختلفة، حيث نجده يورّي أحيانا بالتورية بمعناها الإصطلاحي البلاغي، وأحيانا نجده يورّي بمصطلحات العلوم والفنون المختلفة، وأحياناً أخرى باسماء الكتب والتصانيف، من ذلك أنه ورّى بأسماء كتب اللغة والأدب والبلاغة قصد التظرف والتلميح والإثارة كقوله في فن التحميد الذي كتبه لطالعة كتابه «الإتحاف» «نحمدك يا من أَلهمنا حقائق (الفنون العربية) وأفهمنا دقائق العيون الأدبية؛ فسهّل بـ (صحاح جواهرها)[51] حصول الفوائد، و(مَهَّد)[52] بمحكم أساسها أصول المقاصد، ونصلّي على رسولك محمد المؤيد من (أسرار البلاغة)[53] بـ (دلائل إعجازها)[54] المورد من مناهل الفصاحة موارد (الإيجاز) ففتح بـ (مفتاح)[55] بيانها مقفلات المعاني، وأوضح بـ (تلخيص)[56] تبيانها معضلات المباني»[57].

كما يورّي أحياناً بمصطلحات العلوم، وبخاصة مصطلحات علم النحو الذي برع فيه براعة فائقة، كقوله في الطالعة نفسها في آخر فن تحميدها المقرون

بالصلاة على رسول الله – صلّى الله عليه وسلّم – حيث قال: «وعلى آله وصحبه ذوي المفاخر والمناقب (المُعربين) عما له من المعجزات الثواقب (الرافعين) لمن (جزم) بتصديقها إلى أعلى المراتب، (الخافضين) لمن (انتصب) لتكذيبها بعوامل السحر والقواضب»(58).

فألفاظ (الإعراب، والرفع، والجزم، والخفض والنصب الواردة في ذلك السياق هي ألفاظ إصطلاحية من علم النحو ورّى بها الماغوسي.

3- العرض والنقض :

نعني بهذا الأصل المنهجي فيما وصلنا من شروح الماغوسي المراكشي الأدبية، والذي أشاعهُ في بعض المواضع المتفرقة فيها، ما يعمد إليه الشارح – وبخاصة في الفقرة المخصصة لإعراب أبيات اللاميتين من عرض أقوال بعض العلماء أو النحاة ومذاهبهم التي يميلون إليها في مسائل مُعيّنة يعرض لها شرحه الأدبي، وإظهار اعتراضه عليها، ودفعه لها مع الإتيان بافتراضات واعتراضات مُحتملة من أولئك العلماء أو النحاة على ما ذهب إليه وقرّره في نقضه وإبات دفعه من جديد لما يذهبون إليه، وترجيحه لمذهبه المؤيّد بأدلته، ويأخذ هذا العرض والنقض في سياقات شرحه غالباً هذا القالب أو هذا التركيب «فإن قيل .... قلنا» نحو ما جاء على سبيل المثال في كلامه عن بيت الشنفرى(59):

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل

فقد بدأ بالعرض أو الصرح «فإن قيل: مامعنى الأمر بإقامة صدور المطيّ عنه»(60) ثم جاء بالدفع والنفض «قلنا معناه تهديد المخاطبين، وإنذارهم من سطوته لظهوره أن ليس المراد طلب إقامتها عنه على وجه الإستعلاء؛ لأنهم أكفاؤه على

وجه التلطف والتضرع بقرينة ما بعده، ولا يخلو من الإشارة إلى قلة مبالاته بهم»[61].

ولاشك في أن هذا المسلك المنهجي الذي كان يلجأ إليه الماغوسي بين الفينة والفينة في شروحه الأدبية ومنها «الإيضاح» و«الإتحاف» يُضفي على نسقها دون رَيْب طابع الحيويّة، ولفت الإنتباه والتحريك الذهني، إذ يخرجها من رتابة الشروح التعليمية التقريريّة الجافّة، كما يبرهن من جهة أخرى على أصالة التكوين المعرفي العميق والوائق للعلامة الماغوسي.

ولئن جاء هذا المقوّم أو المسلك المنهجي المتمثل في الطرح، أو العرض والنقض كثيرا ومتفرقاً في ألفاف شرحيه للاميتين؛ فإننا نجتزئ بتأييد المثال السابق بإيراد بعض الشواهد الأخرى الموضحة له، من ذلك ما نقرأه في سياق «الإيضاح» خلال شرحه للبيت الأول من لامية العجم[62]:

أصالة الرأي صانتني عن الخطل   وحليّة الفضل زانتني لدى العطل

قال في إعراب جملة (زانتني لدى العطل) و«جملة زانتني من الفعل والفاعل المستتر فيه العائد إلى حيلة الفضل وهو الرابط في محل رفع على أنها خبره، والجملة الكبرى لا محل لها لكونها معطوفة على ما قبلها فهي مستأنفة في معنى اتصافه بالفضائل؛ فإن قيل ما فائدة العطف في الجمل التي لا محل لها من الإعراب؛ قلنا فائدته النصوصيّة على اشتراك مضمونيهما في الحصول؛ إذ لولا العطف لاحتمل أن تكون إضراباً عن الأولى، ورجوعاً عنها، وبهذا يسقط ما قيل إنه لافائدة فيه إلا تحسين اللفظ».

ومن أمثلة ذلك ما نقرأه من هذا العرض والنقض في «الاتحاف» ضمن حديثه عن لفظة «الحاجات» التي هي جمع اللفظة «حاجة» قال مترجمنا في بيانها «وهي فَعَله بالتحريك من حَوَج إذا افتقر، حكاه ابن دريد وغيره؛ فأصله حَوَجة، قلبت الواو ألفاً لتحركها، وانفتاح ما قبلها لا (فَعْلة) بسكون عينها، إذ لو كانت ساكنة لم تقلب ألفاً في المفرد ولا في الجمع، وبعد تفصيل أورده بعد ذلك، جاء بعرض كلام غيره فيه (فإن قيل: فلعلّ أصله (فَعْله) بالسكون، فقالوا جَوَزات وبَيَضات قال شاعرهم يذكر ظلِيماً:

«أبو بَيَضات رائح متأوّب»

وعلى لغتهم قرأ من قرأ في الشواذ «ثلاث عَوَرات» بالتحريك، ثم قلبت الواو ألفاً، لتحركها وانفتاح ما قبلها»[63].

فأنت ترى كيف طرح الماغوسي عرض غيره مدعوما بشواهده ومقنعاته ليورد بعد ذلك دفعه مدعوماً بأدلته المسكته (قلنا هذا التوجيه غير وجيه لوجهين: الأول أنه لم ينقل عن أحد منهم أنه حرّك عين (فَعْله) إذا كان معتلاً، وإنما نقل عن هُذيل تحريك جمعه خاصة. الثاني أنهم أجمعوا على أن الحركة العارضة لا يُقلب حرف العلة ألفا لأجلها ولذلك لم تقلب هذيل واو جَوَزات، وياء بَيَضات ألفاً مع تحركهما، وانفتاح ما قبلهما فعلم أن الوجه ما تقدّم»[64].

وشبيه بهذا العرض والنقض في شروحه الأدبية الدالّة على حيويّة منهجه، ورغبة الشارح في تحريك الأذهان، والإبانة عن كمال تحصيله ودقة نظره ما جاء في شرحه بيت الشنفرى :

ولي دونكم أهلون سيْد عملّسٌ وأرقط زهلولٌ وعرفاء جيألُ

حيث عرض قول بعضهم «فإن قيل قد مرّ أن بعضهم ادّعى أن فيه معنى الوصفية، قال: ولذلك أعرب بالواو والنون؛ فكيف جمع هنا بالواو والنون، مع أن مراد الشاعر به ما لا يعقل؟ ثم أورد نقضه «قلنا: لما اختار الثلاثة[65] لمعاشرته، وارتضاهم لمؤانسته نزّلها منزلة من يعقل؛ فعاملها معاملته، ولذلك وصفها في البيت بعده بما يوصف به من يعقل من كتمان الأسرار، وحماية الأهل والجار«[66].

4- وفرة الشواهد الموضّحة :

انطلق سعيد الماغوسي في شرحه الأدبي للامية العجم للطغرائي، ولامية العرب للشنفرى من مُسلمتّين، الأولى: أن شرحه لهذين النصين يمثل شرحاً لإبداعين أدبيين لغويين يُعدّان من روائع الشعر، بل من روائع التراث العربي. والأخرى: تتمثل في إدراكه أن معالجة مثل هذا الشرح الأدبي اللغوي التعليمي تتطلب من الشارح - دون ريب - جهداً في الكشف عن المعاني والمباني التي اشتمل عليها النصّان المعالجان، والإثراء بالكثير من الشواهذ الموضّحة للحقائق اللغوية الكثيرة الواردة؛ والآثار التي ترسّخ الملكة الأدبية وتقوي رصيد طلبة العلم، وشداة الأدب من روائع مختارات المبدعين في مختلف العصور وتكشف بعد ذلك عن الغرض المقصود من سوقها.

والذي يلحظه الناظر المتأمّل في هيكلية شرحيه للاميتين أن اللغوي الأديب الشارح أبا جمعة الماغوسي اتخذ - من منطلقه من تينك المسلمتين أساً من أسس منهجيته في شروحه الأدبيّة حيث أورد نصوصاً وشواهد كثيرة ووفيرة في شرح أبيات اللاميتين، وفي تأييد ما يذهب إليه خلال ذلك من أحكام وآراء وفّى بها لما ذكرناه، ووفرّ لشرحه الأدبي شكلا آخر من أشكال حيويّة المنهج.

فقد أورد أشعاراً من الشعر القديم ومن الشعر المحدث وشّى بها سياقات شرحه، بيد أن انحيازه للشعر القديم كان أظهر، فقد هوانا الإستقراء إلى ما استشهد به كثيراً من الشعر الجاهلي أو شعر ما قبل الإسلام، وما ساقه من الشعر الإسلامي والأموي، ثم من الشعر العباسي وشعر الدول المتتابعة ولم يقتصر في ذلك على ما أبدعه الشعراء المشارقة فحسب، بل أورد نصوصاً شعرية من شعر شعراء الغرب الإسلامي أيضاً.

لقد جلب من وفرة الشواهد الموضّحة في الشرحين أشعاراً لشعراء الجاهلية من أمثال امرئ القيس وأبي النشناس وعنترة العبسي ولبيد بن ربيعة العامري وأبي ذؤيب الهذلي، ولأبي الأسود الذؤلي وأبي النجم وعمرو بن معدي كرب، وكعب الغنوي، وهلال بن الأسعر المازني، ومرّة بن محكان السعدي، وعمر بن الإطنابة وزهير بن أبي سلمى وتأبّط شراً وتماضر بنت عمر بن الحرث وعروة بن أدينة وحسان بن ثابت وغيرهم.

وأستشهد أيضاً بشعر من جاء بعدهم من المحدثين من أمثال الحسن بن هاني وأبي الطيب المتنبئ وأبي العلاء المعري وشرف الدين بن عنين والصاحب بن عبّاد وبشار بن برد وآخرين مثلهم.

كما استشهد من شعراء الغرب الإسلامي في شرحه الأدبي للاميتين بطائفة منهم نذكر من بينهم أبا الحسن حازم القرطاجني، وأبا عبد الله محمد بن علي التازي، والوزير أبا جعفر بن عطية الأندلسي، وأبا الحسن ابن قبطرنة البطليوسي.

وما من شك في أن هذه الوفرة من الشواهد الموضحة من أشعار هؤلاء الشعراء المشاهير المبدعين قد أضفت أهمية وحيوية بالغتين على مساقات الشرح الأدبي للماغوسي المراكشي ومنهجه فيه؛ إذ زادت المعاني المدروسة إيضاحاً وإنارة، وأكدّت دون شك - اطلاع الشارح الواسع على الآثار الأدبية واللغوية، وعلى الأشعار في مختلف الأعصار والأمصار.

5- كثرة المصادر وتنوعها:

إن قارئ شرحي الماغوسي للامية العجم وللامية العرب، يدرك من خلال قراءته لهما احترام المؤلف تأليفه ومنهجه العلمي بما اعتمده في إعداد شروحه وتفسيراته للنصين من كثرة المصادر وتنوعها، وأخذه المتكرر من معينها الثّر، دون التعويل على حفظه وروايته المجردين، أو الاغترار برصيده الواسع من التحصيل؛ فقد رجع في انجاز هذين الشرحين - حسب الاستقراء - إلى المظان المهمة في اللغة وفي النحو والصرف، وفي البلاغة وفي التاريخ ومعاجم البلدان، وفي كتب التراجم وغيرها.

لقد عوّل في اللغة على لسان العرب لابن منظور، وأساس البلاغة للزمحشري، والصحاح للجوهري، والمجمل، كما رجع في شرحيه إلى الكامل للمبرد، والأمالي للقالي، وشرح المفضليات، واصلاح المنطق لابن السكيت، واللآلي للبكري، وشرح الحماسة للتبريزي والمرزوقي، وشرح المثلث لابن القزاز، بالاضافة إلى الكتب التي جابهها بشرحيه مثل شروح الصفدي والدماميني وابن جماعة.

وشروح لامية العجم التي يأتي في مقدمتها شرح جار الله محمود الزمخشري؛ كما رجع إلى عدة دواوين شعرية مثل سقط الزند لأبي العلاء المعري

وديوان حسان بن ثابت وديوان أبي الطيب المتنبي وديوان ابن هاني وديوان أبي تمام وديوان حازم القرطاجني وغيرها من الدواوين الأخرى التي يطالع القارئ بعض أبياتها في سياق شرحه.

واتخذ من مصادره في علم النحو والصرف «الكتاب» لسيبويه و«شرح المفصل» لابن يعيش «والمقتضب» للمبرد «والمفصل» للزمخشري «والعزة» لابن الرهان «والكافية» «والشافية» لابن الحاجب وشرحهما للرضي، كما عاد إلى عدد من شروح الألفية وغيرها، ونقل عن الكثير من الاعلام كالسيرافي وابن عصفور وابن خروف على أن مصادره البلاغية في الشرحين كانت قليلة، ومن أظهر ما اعتمد عليه منها مفتاح العلوم للسكاكي، والايضاح للقزويني، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني.

فشرحه الأدبي - لا يقوم كما رأيت على مجرد الشرح التفسيري القريب الذي يعتمد على اجتهاد الشارح وذاكرته وتأويلاته فحسب، بل يُعدّ بالاضافة إلى ذلك كله معرضاً لتفسيرات واجتهادات أعلام آخرين عوّل كثيراً على ماكتبوه في تآليفهم القيمة التي رجع إليها لشرح ما هو بصدده مؤيداً أو مفنداً.

الثناء على منهجه في الشرح الأدبي :

وقد كتب لهذين الشرحين الأدبيين «الإيضاح» و«الاتحاف» - بفضل ما اشتملا عليه من فوائد علميّة، وخصائص منهجيّة - القبول من العلماء والدارسين؛ فشاع ذكرهما والثناء عليهما، واتخذا في الكثير من معاهد العلم في المغرب الأقصى وفي طرابلس الغرب وفي تونس محوراً من محاور الدرس الأدبي التعليمي التهذيبي، وهذا ما يفسر لنا توافر نسخ هذين الشرحين في الغرب الإسلامي، كما اتخذ منهج المؤلف فيهما طريقة فنية سار عليها كتاب الشروح الأدبية بعده.

ولئن لم يصلنا ما أثنى به العلماء والأدباء على كتاب «اتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» فإن تنويهات كثيرة، وتحليات وفيرة وصلت إلينا في إطار إطراء شرحه «إيضاح المبهم من لامية العجم» يمكن أن نجتزئ ببعضها في هذا المقام على قيمة الشرحين مجتمعين، ضرورة أن ما قيل في امتداح «الإيضاح» ينطبق تمام الانطباق على «الاتحاف» بل إن وصف «الاتحاف» ينبغي أن يكون – عند الموازنة – زائداً لأنه أكثر طولاً ومادة، فما قيل في مدح الإيضاح تحلية الشيخ الطبلاوي المذكور الذي حلاّه بأنه «تأليف ظريف، على منهج لطيف، سام شريف، مشتمل على المعارف والعوارف، غصن وريف وقرينة السجع تقول الوارف، حلّ من الإنسان محلَّ الروح من الجسد، ومثله حقيق بأن يصان عن الحسد»[67] وتحلية شيخه أبي محمد عبد الله العميري المغربي لشرحه «ماذا أقول في مدح كلام شاهده فيه، وحاكم قضيته مطالعة مبانيه، متى هطلت أنواؤه فازهرت أنواره، وإن استريت فيه فعينه قراره، ثم من لي ببصر ينفد في نقد هذا الذهب الإبريز»[68].

وقد أثنى على «الإيضاح» الشيخ محمد بدر الدين القرافي[69] والشيخ يحيى بن محمد الحطاب الطرابلسي[70] وغيرهما من العلماء؛ ولا أشك في أن ما قيل في «الإيضاح» هو بعض ما يمكن أن يُحلّى به شرحه في «الاتحاف».

* * * *

هوامش :

(1) هو مؤيد الدين أبو إسماعيل الحسين بن محمد المشهور بالطغرائي نسبة إلى كتابة الطغراء في الرسائل الديوانية التي كان يكتبها، ولد في مدينة «أصفهان» وتقلد مناصب مهمة إلى أن بلغ خطة الوزارة للسلطان مسعود السلجوقي بالموصل، ثم امتحن وأنشأ لاميته في طور هذا الامتحان إلى أن قتل بعد رميه بالالحاد. وله ديوان شعر باسمه تضمن هذه القصيدة التي اشتهر بها.

(2) هو ثابت بن أوس الأزدي الملقب بالشنفرى من الشعراء الصعاليك في الجاهلية، نشأ متشردا بعد أن غاضه قومه فأخذ يتنقل من حي إلى حي يبث الرعب ويلود بالجبال والأودية وظل على ذلك إلى أن قتل، وله أشعار كثيرة من أشهرها هذه اللامية التي تمثل الشعر في عهد البداوة الخالصة، وتبين عن نفسية قائلها ومثله.

(3) لقد فرغت بتوفيق الله من تحقيق «إيضاح المبهم من لامية العجم» ومهّدت له بدراسة وافية حول مؤلفه وطبيعة منهجه فيه وهو معد الآن للنشر.

(4) قام الأستاذ محمد أمين المؤدب بتحقيق هذا المخطوط، ونال به دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس.

(5) هكذا وردت الكنية في أغلب المراجع.

(6) هكذا كتب ابن القاضي في درة الحجال 3=304.

(7) نفاضة الجراب 3:89 روضة الآس 226.

(8) كذا أثبتها ابن سودة في مخط الاتحاف ضع رقم (632/ك).

(9) نفاضة الجراب 3: 89.

(10) روضة الآس 226.

(11) درة الحجال 3: 304.

(12) المغرب عبر التاريخ 2: 399.

(13) روضة الآس 226.

(14) م.ن. 227.

(15) درّة الحجال 3: 304.

(16) روضة الآس 226.

(17) المغرب عبر التاريخ 2: 257-260.

(18) م.ن. 2: 262-273.

(19) راجع مخط خح رقم (12512) الورقة: 270(ب)، 351-358(ب).

(20) المنتقى المقصور 2: 756.

(21) راجع ما قدمنا به لتحقيق كتاب «إيضاح المبهم في لامية العجم».

(22) مخطوط خح رقم (12512).

(23) تقع الاجازات فيه بين الورقة رقم 351(ب) والورقة 358 (ب).

(24) المغرب عبر التاريخ 2: 273.

(25) مخط «أتحاف ذوي الأرب» خع رقم (1632 ك): 1 .
خح رقم (D3545: 288).

(26) مخط خح رقم (431): 287.

(27) مخط خح رقم (12512): 352.

(28) مخطوط خح رقم (12512): 353 (ب).

(29) م.ن : 356 (أ).

(30) راجع روضة الآس: 327، 228، درة الحجال 3: 304. المنتقى المقصور 2: 756.

(31) أسند عدد من الأساتذة العلماء والباحثين الأجلاء في مقدمتهم الأستاذ عبد الله كنون والدكاترة محمد بن شريفة ومحمد حجي ونجاة المريني النسخة المخطوطة الموجودة من هذا الترتيب في الخزانة العامة تحت رقم (609 ج) إلى الكاتب الأديب عبد العزيز الفشتالي الذي لم يذكر فيها، بينما دلّت النسخة الأخرى منه والموجودة في الخزانة العامة بتطوان تحت رقم (524) والمنسوخة كما في الطرّة الأولى منها عن نسخة مكتوبة في العهد السعدي على أن مؤلفها بل منشئها هو ابو جمعة سعيد الماغوسي، وقد أثبت في تحقيقي لكتابه الايضاح مؤيدات أخرى لهذه النسبة.

(32) مخطوط خح رقم (11435): 124 مخطوط خح رقم (12512): 324 مخطوط خح رقم (12447): 147:

(33) اتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب، خع رقم (D3545) : 230-231 خع (D3280): 264-265، خع رقم (632/ك): 93 (أ) 93 (ب).

(34) اتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب خع رقم (D 3545) : 232. خع رقم (D3280) : 266، خع رقم (632/ك) : 93 (ب) 94 (أ).

(35) اتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب، خع رقم (D3545) : 232، خع رقم (D3280): 266، خع رقم (632/ك) : 94 (أ).

(36) مخطوط خح رقم (12512) : 269 (ب) مخطوط خح رقم (11435): 2، 3، مخطوط خح (12447) : 1، 2

(37) اتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب:
ع رقم (D3545): 2، 3. خع رقم (D3280): 2، 3.
خع رقم (632/ك): 1، 2.

(38) مخطوط خح رقم (11435): 78، مخطوط خح رقم (12512): 304 (أ)
خطوط خع رقم (12445) : 92.

(39)(40) مخطوط خح رقم (11435): 79، 80، مخط خح رقم (12512)¨ 304 (ب)، 305 (أ) مخط خح رقم (12447) : 94.

(41) مخط «الاتحاف» خع (D3545): 109. تحق (م) 1: 217.

(42) مخط خح رقم (11435): 3، مخط خح رقم (12512): 270. مخط خح رقم (12447):: 2

(43) اتحاف ذوى الأرب بمقاصد لامية العرب، خع رقم (D3545): 2، 3، خع رقم (D3280)، 3 خع رقم (632/ك): 1، 2.

(44) الرجا: الناحية، وللبئر رجوان.

(45) الأخلاف: الأثداء.

(46) الأخفاف: جمع خف والخف للبعير كالحافر للفرس.

(47) خع (D3545): 3 خع (D3280): 3 (632/ك): 2، تحق (م) 1: 3.

(48) مــخط «اتحــاف ذوي الأرب» خح رقم (153): 5 مــخط خح رقم (431):4. مــخط خح (6648):4.

(49) اتحـــــــاف ذوي الأرب، خـع رقـم (D3545): 3، خـع رقـم (D3280): 3، 4، خـع (632/ك):2.

(50) اتحـــــاف ذوي الأرب: خـع رقـم (D3545): 4، خـع رقـم (D3280): 4، 5، خـع رقـم (632/ك): 2(ب).

(51) إشارة إلى كتاب الصحاح للجوهري (اسماعيل بن حماد).

(52) إشارة إلى كتاب التمهيد لابن عبد البر.

(53) إشارة إلى كتاب اسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني.

(54) إشارة إلى كتاب دلائل الاعجاز لعبد القاهر المذكور.

(55) اشارة إلى كتاب.

(56) إشارة إلى كتاب التلخيص.

(57) اتحاف ذوي الأرب، خع رقم (D3280) خع رقم (D3545) خع رقم (662/ك).

(58) اتحـــــــاف ذوي الأرب، خـع رقـم (D3545): 2، خـع رقـم (D3280) : 2، خـع رقـم (632/ك):1.

(59) اتحاف ذوي الأرب، خع رقم (D3545) : 20، (D3280) : 24.

(60)(61) اتحاف ذوي الأرب، (D3545): 20، (D3280) : 24، 25. تحق (م) 1: 40.

(62) إيضاح المبهم، مخط خح رقم (11435): 10، 11، مخط خح رقم (12512): 273 (ب). مخط خح رقم (12447): 10.

(63)(64) اتحاف ذوي الأرب، خع (D3545): 27.تحق (م) 1 : 53، 54.

(65) يقصد : الذئب والنمر والضبع.

(66) اتحــــاف ذوي الأرب خـع (D3545): 54، 55. خـع (D3280): 64. تحق (م) 1: 114،115.

(67) مخط «إيضاح المبهم» خح رقم (12512): 352 (ب).

(68) م.ن. 356 (ب)، 357 (أ).

(69) م.ن. 354 (ب)

(70) م.ن. 356 (أ)

* * *

«سفرية» الشاعر الشعبي عباس بن بوستة المراكشي

الدكتور حسن جلاب(*)

تقديم :

الأستاذ الدكتور عباس الجراري علم من أعلام الثقافة والفكر بالمغرب، اهتماماته متنوعة، تخصص في الأدبين العربي والمغربي، وفي الفكر الإسلامي، والثقافة الشعبية ألف فأبدع وأجاد فيها.

ويعتبر – بحق – رائد الدراسات الشعبية (شعر الملحون) ومن أوائل الذين اهتموا بها وأولوها عنايتهم في وقت مبكر، فقد هيأ أطروحته لنيل دكتوراه الدولة، كما هو معروف، في موضوع «القصيدة الزجلية بالمغرب». والأهم من ذلك، أنه طبعها بعد مناقشتها مباشرة، فكانت المصدر الأساس للدارسين والباحثين في موضوع الشعر الملحون ووجهت الكثير منهم وفتحت أبوابا جديدة للبحث في الموضوع، وظهرت بفضلها رسائل وأطروحات. ولعل السبب في هذا عائد إلى المادة الهائلة التي تضمنتها من رصد لقضايا الملحون وبحوره وموضوعاته، وتعريف بأعلامه... مما يتطلب جمعه المجهود الكبير، والزمن الطويل.

(*) أستاذ جامعي، قيدوم كلية اللغة العربية، جامعة القرويين، مراكش.

ومع مرور زهاء ربع قرن على صدور كتاب القصيدة، فإنه ظل محافظا إلى الآن على مكانته باعتباره مصدرا مهما لا غنى للباحث في الأدب الشعبي عنه.

وقد كنت من الأوائل الذين عرفوا بالكتاب: موضوعاته وأبوابه، ونوهوا بالمجهود الذي بذله مؤلفه في تأليفه وجمع مادته[1] وعندما طلب مني أن أشارك في تكريم أستاذي المحترم الدكتور عباس الجراري بكتاب يؤلف بمناسبة بلوغه سن الستين - حفظه الله وأطال عمره - خطر ببالي أن أعود إلى الأدب الشعبي الملحون، وأعرف بواحد من أعلام كتاب «القصيدة» وشاعر من شعراء مراكش الحمراء المتميزين، والمبدعين من شعراء الملحون، وهو عباس بن بوستة المراكشي.

شعراء مراكش في كتاب القصيدة :

تضمن كتاب القصيدة عددا لا يستهان به من شعراء مراكش في مختلف أبوابه وفصوله، وركز المؤلف على بعض أعلام المدينة مبرزا دورهم في تطوير فن الملحون كالشاعر الرائد الجيلالي امتيرد، عميد زجالي عصره.

ولعل كتاب الأستاذ الجراري هو أول من صنف الشعراء بحسب الانتماء إلى مدنهم، متحدثا عن مكانة كل مدينة ومستوى شعرائها، وساق معلومات نفيسة عن شعراء مراكش بعد اتصاله المباشر بشعرائها ورواتها ومنشديها منهم على وجه الخصوص محمد بن عمر الملحوني ومحمد بلكبير وأعضاء جمعية هواة الملحون...[2].

ومن أسماء الشعراء الوارد ذكرهم في الكتاب : محمد المؤقت، العباس الحرار، احمر الراس، عباس بن بوستة، محمد بن موسى الشريف، عبد الرحمن بن الحاج الطاهر، ولد احجام، مولاي ابيه، محمد المختار الشرايبي، محمد ابن بوستة[3].

وقد أوحت لي تلك المعلومات بتوجيه بعض الطلبة نحو الاهتمام بأعلام الملحون بالمدينة في إطار أبحاث الإجازة. فنتج عن ذلك تهيئ أبحاث ثيمة عن أغلب شعراء مراكش مع جمع أشعارهم(4).

كانت تلك الأبحاث عن الشعراء: الجيلالي امتيرد، المدني التركماني، عبد الكبير بن عطية، الحسن بنشقرون، عباس بن بوستة، مولاي الحسن بن الوليد العلوي، إبن الفاطمي الركراكي، محمد البوعمري، محمد اليازغي، أحمد بن الطالب امريفق، محمد بن عمر الملحوني، محمد بلكبير.

سيرة حياة الشاعر : عباس بوستة

أسرة بوستة من أشهر الأسر وأعرقها بمدينة مراكش. كانت ـ ولا تزال ـ تسكن بحي قاعة بناهض، الحي الذي سكنه العلماء لقربه من جامع ابن يوسف، والتجار لوجود فنادق تجار الثوب وتجارة الجملة به (فنادق أهل فاس) وهي أسرة العلماء ورجال الدولة نذكر منهم:

- القائد عمر بن بوستة عامل مولاي سليمان على مدينة مراكش.
- وابنه أحمد بن عمر عامل مولاي عبد الرحمن على مراكش ثم على أزمور، وكان لهذا الأخير اهتمام بدلائل الخيرات كلف من ينسخه ويسفره فكان يبعث بالأعداد منه مع ركب الحاج المغربي ليوزع مجانا في المشرق.
- ومحمد بن عبد السلام بن أحمد حفيد العامل السابق الذكر والذي كان من علماء المدينة له (نور البصر في الصلاة على خير البشر) وهو كتاب في الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم. (وإتحاف السائل في تنبيه أهل

الدلائل) وهي رسالة توجيهية مطولة كتبها بطلب من فقراء مكناس، الغرض منها إفادة مجموع الفقراء والمريدين(5).

- وعباس بن عبد السلام بن أحمد بن بوستة هو أخ العالم المذكور وكان على عكس أخيه متوسط الثقافة. وخلافا لأسلافه الأثرياء، كان فقيرا يشتغل في مقهى قرب قيسارية الورزازي بالسوق.

ولد ونشأ في حي قاعة بناهض في الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

كان يعيش حياة حرة بعيدة عن الالتزام بقيود مسؤولية الأسرة والأهل، يشتغل بالمقهى نهارا ويبيت فيه ليلا، ويقضي أيامه مع رفقائه في التنزه في عراصي مدينة مراكش وتبادل روايات الملحون وإنشاده مع أقرانه وأصدقائه من الصناع التقليديين، وقد تتلمذ على الشيخين الشاوي وامريفق. ومن الشيوخ الذين عاصرهم: الحسن بنشقرون، ومولاي الحسن بن الوليد العلوي، ومحمد بن عمر، واسماعيل الدكالي ومحمد بلكبير ومحمد البوعمري الذي ظل مثله عازبا طيلة حياته يعيش من ريع أملاك أسرته.

ومع هذه الحياة اللاهية التي عاشها، كان متشائما قليل الكلام، يميل إلى العزلة والتأمل. ولعل سوء حظه أو سوء تصرفه وبعض مواقفه من السلطة الحاكمة في المدينة عمقت أزمته النفسية التي كان يعاني منها. فقد أعطيت له رخصة (بون) لتسلم السكر والقهوة خلال أزمة المواد الغذائية أثناء الحرب العالمية الثانية، فتغير حاله بسبب ذلك، ولكنها لم تلبث أن نزعت منه لما كان ينقل عنه من انتقاد لحاكم مراكش في شعره خلال جلسات الإنشاد والنزهة، وتم استدعاؤه وتنبيهه، من طرف خليفة المقيم العام مولاي العربي العلوي، على أعماله.

ولم تكن أسرة عباس بن بوستة راضية على الحياة التي كان يحياها وما بلغه من تطرف وتأزم بعد محنته السابقة الذكر، فقد نبهه أخوه العالم عدة مرات ودعاه إلى تغيير أسلوب حياته، واشتد الخلاف بينهما ذات سنة في شهر رمضان حيث كان الفقيه يجمع الناس في الليل في مسجد قاعة بناهض ليعظهم ويفقههم في أمور دينهم، بينما كان الشاعر يجمع الناس في المقهى، في نفس الوقت، لتجاذب أطراف الحديث وتبادل النكث مع ما يترتب عن ذلك من ضيا ع لأوقات الصلوات والذكر[6].

وغادر مدينة مراكش زمنا ليستقر بفاس وسلا ثم عاوده الحنين إلى بلدته فرجع إلى مراكش.

عاش عباس بن بوستة حوالي سبعين سنة وكانت وفاته في بداية الخمسينات حسب ما يروى.

موضوعات شعر بن بوستة :

لم يصلنا شعر كثير للشاعر عباس بن بوستة، وذلك راجع حسب تقديري لأسباب منها:

- حياة العزلة والانطواء التي عاشها، واختلاطه بنوع معين من الناس لم يتح له التفتح على فئات عريضة من مجتمع المدينة تسهل نشر إبداعه وترديده في المحافل واللقاءات.

- إن ما وصلنا من شعره يغلب عليه طابع الوعظ والتوجيه وتغلفه مسحة من الحزن والرفض مما لا يتناسب واللقاءات المرحة التي عرف بها صناع المدينة والمهتمون بالملحون عامة.

- معاصرته لعدد مهم من الشعراء سهل عليهم حجبه لنوعية الحياة التي نهجها، فشغلوا الناس، وسارت قصائدهم بينهم خلافا لقصائده.

وقد أخبرني أحد الحفاظ بأنه يحفظ مقاطع مختصرة من قصائد لعباس بن بوستة ضاعت[7].

وقد تمكننا من الوقوف على أربع عشرة قصيدة لعباس بن بوستة في أغراض مختلفة.

وما يميز هذه القصائد أنها تعكس بوضوح طبيعة الحياة التي كان الشاعر يحياها، ونفسيته وظروفه العامة:

1- لم ينظم سوي قصيدتين في الغزل (حبيبة، وخناتة) لأنه لم يكن يعرف حياة أسروية عادية : بل عاش عازبا في مقهاه كما أسلفنا خلافا لمعاصريه الذين شكل الغزل بالمرأة قسطا مهما من أشعارهم.

2- ظهر في شعره حبه الكبير لمدينته مراكش وأعلامها ورجالاتها وصوفيتها، وارتباطه الكبير بحومته قاعة بناهض والسوق القريب منها حيث مكان شغله، فقد قضى حياته في محيط ضيق: الحومة، السوق، العراصي، تجلى ذلك في قصيدته الجميلة وعنوانها الجذاب (لالات المدون) مراكش المحبوبة من طرف الجميع، أهلها والغرباء عنها:

حَصْنَكْ مَحْصُونْ

والنَّظْرَا فيكْ زْهُو وَافْرَاجَا

مَنْ سَمْعَكْ لِكْ شَافْ مَنْ بَعْدُو..

كِيفْ إِفَرْقَكْ لَغْرِيبْ.

ولا يفضل عليها من مدن العالم إلا مكة ويثرب، ولا تخفى ما في الإشارة من احترام للرسول ومسقط رأسه ومكان دفنه:

لاَلاَتْ لَمْدُونْ

صلِى يَا مُولاَتِي البَهْجَا

صَلْتِي عَنْ كُلْ بْلادْ...

إِلاَّ مَكَّةْ وَمْدِينَةْ إِيثْرِبْ

اما الارتباط بالحومة فيبدو في قصيدته (بهجت لمتون) وحب صلحائها في قصيدته (سبعة رجال)، ولكن لم يكتب لها ما كتب لسبعة رجال الجيلالي امتيرد ومحمد بن عمر من انتشار وترديد في الملتقيات.

3- وبرزت مشكلته مع باشا مراكش في القسم الأخير من «السفرية» حيث وردت إشارات فهم منها أنه كان يهجو الجلاوي إلا أن التنبيهات الموجهة إليه بعد ذلك، وما لحقه من ضرر إثرها، جعله يهجو الباشا علانية في قصيدته (صور الداعى).

اَلْخْسِيسْ الدَّاعِي لَمْكَرَّفْ النْدَلْ غَرَّتْ عِينُ وْجَاحَتْ أَغْرَاسْ أَكْدَالْ مَاسْكَا دْلُو إِلَى خَاذْ الشَّرْ دُونْ اعْدَالاَ.

طاحْ نَجْمْ الطَّاغِي مَابَانْ لُو ابْدَالْ وُحْلاَكْ الظُّلْمْ عَنْ اظْلاَمْ يُسْدَالُ ضَوْقْنَا دْلُو اغْبَاهْ ظْلاَمْ وُزَادْ اسْدَالاَ

4- إن أغلب قصائد الشاعر جاءت في موضوع واحد متقارب هو توجيه النصيحة، وإصدار الحكمة، والدعوة إلى التزام الطريق السوي والابتعاد عن

الأعمال السيئة وضياع الوقت فيما لا يفيد، والاشتغال بالصلاة والعبادة وتقوى الله، وهو خطاب يعنى - في رأيي - نفسه أولا، ثم كافة الناس، وكأني به غير راض عما كان يقترفه ويقوم به، فحاول إصلاح نفسه وإصلاح من حوله.

لقد تميزت هذه القصائد المتقاربة في مضمونها ولغتها وخطابها ببراعة العنوان وحسن اختيار الشاعر له، وهي : الموعظة، (توجيه الوعظ إلى الناس) النفسية (دعوة النفس إلى الخشوع والشكر والحمد) اصحب فزمانك (الاشتغال بالعبادة وسلوك الطريق السوي) التصلية (الصلاة على خير الأنام) العتلة (توجيه الحكمة والموعظة) الصحبة (الصاحب النافع خير معين على الرشد) السفرية (توسل وتضرع وتأنيب للنفس).

وقفة مع السفرة:

اختار الشاعر لقصيدته عنوانا معبرا وجميلا يوحى بمضمونها وفكرتها الأساسية، وهي أن الإنسان يعيش في دار فناء وارتحال وانتقال، وكأنه مسافر إلى الدار الباقية الدائمة وهي الآخرة.

وهي الصورة التي استهل بها القصيدة: فالمسافر الكيس هو الذي يهيء لسفره ما يحتاجه من مستلزمات وزاد، والشاعر وإن كان على علم بذلك فإنه لم يعد شيئا، واعتمد في سفره على رحمة ربه، وشفاعة الرسول صلى الله عليه وعلى آله:

كُلَّهُــمــا لَمْــسَــافْــرِينْ دَارُو الزَّادْ

وَنَا يَاسِيدِي زَادِي. رَحْمَـةْ رَبِّي وُشْفَاعَةْ اشْفِيعْ لَعْبَادْ

صَلَّـى اللَّـهْ عَلَـى الـهَـــــادِي

وَرْضَا اللَّهْ عَلَى الاَلْ لَخْيَارْ لَمْجَادْ وَعْلَى لْحَسَنِينْ أَسْيَادِي.

تشتمل القصيدة على عشرة أقسام، واعتبرها ملخصة لكل شعره تتضمن أقسامها كل الموضوعات التي تناولها في مجموع قصائده مما سبقت الإشارة إليه.

كان الشاعر على علم بأن أسلوب حياته لم يكن صالحا وصحيحا وأن أهله والذين ينصحونه كانوا على حق، ويعترف بذلك في القسم الأول من القصيدة بعد الحربة مباشرة، ويصور نفسه وحياته الماضية والحاضرة على حقيقتها:

فهو قد أضاع عمره في اللهو والفساد، ومازال إلى الآن لم يتب، وتجنب سبل الرشاد والاستقامة، وخالط رفقاء السوء، ويبدو صدقه وندمه وصورته على نفسه في تكراره لعبارات «أنا اللي» في أول الأبيات، وفي تعبيره عن النار التي أحرقت احشاءه من جراء ما كان يرتكبه:

أَنَا اللِّي عَمْرِي ضَاعْ فَاللَّهُو وُالفْسَادْ   لاَزَلْتْ امْــغَــفْلْ غَــادِي

أَنَا اللِّي مَنْ حُمْقِي اخْطِيتْ نَهْجْ الرْشَادْ   وَتْبَــعْتْ طْرِيقْ افْــسَــادِي

أَنَا كْــثِــيــرْ الخُلْطَا الزَّايْدَ فْلَعْنَادْ   نَضْــحَكْ وَنَافَكْيَــادِي

ضَحْكِي ضْحَكْ اللِّي كَانْ بِهْ غَادِي الوَادْ   وَالنَّارْ حَــرْقَتْ اَكْــبَــادِي

وقد حرقته أيضا نار الخوف من الخالق عز وجل بسبب تقصيره خاصة وأن العمر يمر بسرعة والموت لا محالة آت، وفي وقت محدد يتحتم عليه أن يفارق الأهل والأولاد:

حَرْقَتْنِي نَارْ الخُوفْ، مَنْ الحَيَّ الرَّؤُوفْ	يَاطَرْفْ قَلْبِي شُفْ، حَالِي جْهَرْ وُخْفَا
نَفْـــرَقْ مَــــــالِي وَوْلَادِي	لَعْمَرْ حَقّاً مَحْدُودْ، مَا انْقُصْ مَا انْزَادْ
نَـجَـلْ عْـلِـيـكْ إِيـنَـادِي	شَايَنْ مَنْ عَمْرِي فَاتْ عَمْرُو لاَ نْعَادْ
إِلَى يَوْمْ الْمِـــيـــعَـــادِ	كُلَّهُـمَـا لَمْسَافْـرِينْ دَارُوا الزَّادْ

ويتذكر الشاعر ذلك اليوم – يوم الميعاد – ومقداره خمسون ألف سنة، وما فيه من أهوال ومصاعب. لذا يدعو نفسه ومخاطبيه إلى التوبة النصوح، يطلبها لرب كريم لا يرد من لجأ إليه واحتمى بحماه وطلب فضله وعفوه:

تَبْكِي مَنْ شَدَّ الْهُولْ، يَوْمَ فْصَلْ الفْصُولْ	خَمْسِينْ أَلْفْ سَنَا طُولْ، فِيهْ خْرَسْ العْقَلْ
خَمَّمْ، فَالأَمْرْ وُجُولْ، يَاكْثِيرْ الفْضُولْ	بَابْ التُّـــوبَا مَــحْلُولْ وَالكْرِيمْ إِقْــبَلْ
يَقْـــبَلْ مَنْ جَـــاهْ إِينَادِي	وَيْتُوبْ عْلَى مَنْ تَابْ وَيْوَرِّي خَيْرْ نَادْ

كما يدعوهم إلى نبذ الغرور وترك المعاصي والتوجه إلى الله تعالى لأنها السبيل الوحيد للنجاة :

اَتْفَكَّرْ يَا مَـغْـرُورْ، شُفْ دَارْ الغْـرُورْ	مَـافِي هَلْهَا مَـسْرُورْ، مَـالْيَـا بَلْكْدَارْ
اتَّـقِـي الـلَّـهْ ذَاكْ أَسَــــــادِي	مَنْ يَتَّـقِي اللَّهْ يِرَى عْـجَـايْبْ بَلاَ عْـدَادْ
وَفْــــضَـــــايْلْ لاَعْــــدَادِي	وَلِّي مَا خَافْ اللَّهْ مَا يْخَافْ لَعْبَادْ

وتشير هذه القصيدة إلى التوبة باعتبارها بابا من أبواب المغفرة، والشفاعة باعتبارها أساس النجاة مهما كانت أعمال العبد وأفعاله، ونجد هذه الأفكار عادة عند شعراء المدح النبوي، وشعراء التصوف مفصلة مستعملة لبعض عبارات الآيات والأحاديث التي تنص على ذلك، كقوله تعالى: (ومن يعمل سوءا أو يظلم نفسه، ثم يستغفر الله يجد الله غفورا رحيما)[7].

وقوله صلى الله عليه وسلم (لو أخطأتم حتى تبلغوا عنان السماء ثم تبتم لتاب الله عليكم)[8].

وفي حديث من صحيح البخاري أنه صلى الله عليه وسلم قال: (لن يدخل الجنة أحد بعمله، قالوا: ولا أنت يا رسول الله؟ قال: ولا أنا، إلا أن يتغمدني الله برحمة منه وفضل)[9].

إلا أن الآيات والأحاديث غالبا ما تنص على ضرورة التوبة النصوح الحقيقية والكف عن الأعمال السيئة وهو الشيء الذي لم يثبت في سيرة الشاعر عباس بن بوستة، لذلك يعتمد في قصيدته على الرب الجليل، الجيد، الموجود، الكريم، الرؤوف، اللطيف، الحليم، الغني، الرحيم.... كلها أوصاف يرجو بواسطتها العفو والمغفرة:

هُوَ الْمَالَكْ الْقْـــدِيمْ، الْجْلِيلْ الْعْظِيمْ جِيِّدْ مُوجُودْ اكْرِيمْ، بَاسَطْ انْعَايْمُ
ارْؤُوفْ لَطِيفْ احْلِيمْ بَرْ غَنِي ارْحِيمْ حَاضَرْ نَاظَرْ وَعْلِيمْ كُلْ شِي عَالَمْ
اقْرِيبْ امْجِيبْ احْكِيمْ مَنْ حَالْكْ الظْلِيمْ وَجْدْ ابْنَادَمْ لَعْدِيمْ، وُرَزْقْ وُعَلْمُ

وتتناول السفرية كذلك أحوال مدينة مراكش في عصر الشاعر، وخاصة تسلط حاكمها وجبروته وبطشه إذ اعتبره فاسدا ومفسدا ظالما لا خير يرجى من ورائه، وحسب الرواية أن الشاعر أدى ثمن هذا الانتقاد غاليا، ومع ذلك لم يتراجع وإنما هرب إلى الأمام بنظم قصيدة كاملة في هجاء الباشا هجاء صريحا هذه المرة:

مَنْ يَتْوَلَّى يَاصَاحْ، زَادْ قَلْبُو اقْسَاحْ لُو كَانْ مَنْ الصَّلَّاحْ، يِعُودْ لَصْ اقْبِيحْ
مَنْ لاَ يَسْعَى فَصْلاَحْ، لاَ فْحَكْمْ يَصْلاحْ وَالظَّالَمْ مَا يَصْلاَحْ، لُو يْقُولْ امْلِيحْ
لُحْتْ حَجْرَةْ الرَّدَّاحْ، مَنْ السَّطَاحْ اتْلاَحْ جَاكْ الْقَرْدْ الشَّطَّاحْ، مَنْ أوْلاَدْ لْمْسِيحْ

ولعل أقسى ما قاله في الهجو، هذا البيت:

عَتْرُوسْ وُقَالُ شَادِي   عَجَبَا لَلسَّلْمَاجْ العَوْهَاجْ قَادْ.

لم يقف الشاعر عند الباشا وإنما جمع زبانيته من «مسامر لميادي» وخونة، ومنافقين:

وُهَلْ النْفَاقْ اجْنُودْ، خَايْنِينْ العْهُودْ   افَجْمَعْهُمْ مَسْعُودْ، سَاعَدْ وَلاَ سْعِيدْ

دُونْ امْسَامَرْ لَمْيَادِي   مَرِيتْ اكْرَايْفْ لَكْرَافْ كاعْ رَجْعُ اسْيَادْ

إن حومة قاعة بناهيض ودروبها أرض الآباء والأجداد لا ينساها الشاعر، ولا ينسى مراكش بلدة أبي العباس السبتي الأصيلة المتأصلة، وكأني به يقول بأن المحنة التي مرت بها لا يمكن أن تعصف بها لأن عروق أهله ثابتة متمكنة في أعماق أرضها:

اَشْرَحْ بِهَا التَّكْباسْ وَيَذْهَبْ كُلْ بَاسْ   في أرْضْ أَبِي العَبَّاسْ، لِيسْ يَبْقَى اَنْحِيسْ

هِيَ أرْضِي وبْلاَدِي   فيهَا عَرْقْ اشْجَرْتِي مِيصَّلاَ مَنْ الجْدَادْ

فِيهَا غَرْسِي جَدَّادِي   فِي قَاعَةْ بَنَّاهِيضْ مَنْزْلِي مَا أبْعَادْ

ويختم عباس بن بوستة سفريته على عادة شعراء الملحون بمدح قصيدته وألفاظها (خذ الدر المكنون...) وتحدى الشعراء أن ياتوا بمثلها، والختم بالصلاة على خير البشر صلى الله عليه وسلم، دون إغفال الإشارة إلى اسم الشاعر (إبن بوستة عباس ماخفا فالبلاد).

الخاتمة :

هذا نموذج لشاعر من شعراء الملحون بمراكش في فترة الحماية تمكننا من خلال شعره وسيرته من التعرف إلى بيئة المدينة، وصورة للحياة العامة بها، حيث

ساد الجهل والظلم والفقر، ونشر الاستعمار وأنصاره جوا من الخوف بين الطبقات الشعبية، وقد تعامل الشعراء مع الظاهرة كُل بحسب موقعه وظروفه، منهم من انطوى وانزوى على نفسه، ومنهم منساير المستعمر وتعامل معه، ومنهم من وقف في وجهه بلسانه وشعره.

وقد أدت هذه الوضعية إلى ظهور الحركة الوطنية بالمدينة التي ناضلت وقاومت إلى حين انتصار الإرادة الشعبية وتحرير البلاد والعباد.

وقد كان لأستاذنا الدكتور عباس الجراري الفضل الكبير في توجيه عامة المثقفين إلى تراثنا الشعبي الذي كان سجلا لتاريخنا وحضارتنا، والمعبر عن ثقافتنا وأصالتنا فإليه نهدي هذه الخطوط العريضة لبحث نأمل أن تسعف الظروف بالتعمق فيه، وإجلاء جوانبه المشرقة، متمنين لأستاذنا الصحة والعافية وطول العمر للاستمرار في إغناء البحث في الميادين التي تخصص فيها، لأننا ما زلنا بحاجة إلى أبحاثه واجتهاداته وتحليلاته.

*****

الهوامش :

(1) أنظر مقالة: القصيدة والدقة المراكشية.
العلم الثقافي عدد 137 بتاريخ 17 مارس 1972.

(2) القصيدة 674.

(3) القصيدة 679-681.

(4) كان للأستاذ المحامي الأديب عبد الله الشليح وجمعية هواة الملحون دور أساسي في إنجاح الفكرة باحتضانهم للطلبة وتزويدهم بالنصوص والوثائق اللازمة لأبحاثهم.

(5) مظاهر تأثير صوفية مراكش في التصوف المغربي 3/94-95.

(6) روى لنا بعض أخباره الشيخ علال بوكار الذي كان تاجرا بالسوق يلج المقهى وهو في مرحلة الشباب.

(7) هو المرحوم محمد دلال لحسيكة موضوع الأولى في الفقر والفقراء والثانية في: الواشي والوشاية.

(7) سورة النساء، آية 110.

(8) مسند الإمام أحمد 167/5.

(9) صحيح البخاري، الرقاق 18.

* * *

المناحي الصوفية في رحلة
أصفى الموارد في تهذيب الرحلة الحجازية للوالد
لمحمد المختار السوسي

محمد الحاتمي(*)

في البداية أوجه خالص شكري وتقديري إلى زملائي الأساتذة الذين فكروا في إهداء هذا الكتاب إلى أستاذنا الجليل الدكتور عباس الجراري في عيد ميلاده الستين. هذه البادرة الطيبة تظهر عمق المحبة والاحترام اللذين يكنهما هؤلاء الطلبة لهذا الأستاذ الذي يستحق كل تكريم وكل تنويه وكل احتفاء نظرا لأنه أفنى ما مضى من عمره- وما يزال- في خدمة الأدب المغربي خاصة، والثقافة والفكر المغربيين عامة بمؤلفاته وبحوثه ومحاضراته، وبما تخرج على يديه من باحثين، كان مرشدهم ودليلهم إلى مجاهل الأدب المغربي.

وإنني لسعيد بأن أشارك إلى جانب زملائي الكرام في هذا الكتاب- الهدية بعرض متواضع عربونا على التقدير والاحترام اللذين أكنهما لأستاذي الفاضل الدكتور عباس الجراري. هذا العرض يتصل بموضوع الأدب العربي السوسي.

* أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أكادير.

هذا الأدب الذي يقدره أستاذنا الفاضل ويحث أبناء سوس الباحثين على تجشم مشاقه بالجمع والتحقيق والدراسة. ومشاركتي هذه هي اعتراف مني بالفضل لذويه وبالجميل لاصحابه . والعرض سيحاول أن يقف عند **«المناحي الصوفية في رحلة «أصفى الموارد في تهذيب الرحلة الحجازية للوالد»** لمحمد المختار السوسي.

وقبل البدء في الموضوع تجدر الإشارة إلى الملاحظة التالية: إن رحلة «أصفى الموارد» لها - في الحقيقة- مؤلّفان: الأول منشئها وهو الحاج علي الدرقاوي الإلغي، والثاني هو مهذبها وهو ابن المؤلف محمد المختار السوسي. وقد بين محمد المختار السوسي هذه الازدواجية، وبين حدود ما قام به من تهذيب فقال في مقدمة الرحلة : « كان الشيخ الوالد رحمه الله كتب رحلة أيام سفره إلى الحج سنة 1305 هـ ولكنه لم ينقحها... لانه كان يلقي الابيات أولا على عواهنها، من غير أن يشذبها ولا أن يهذبها. وفي بعض الأبيات خلل في الوزن ، وفي بعض تغيير في القافية »[1] ولما كانت هذه الصورة غير مرضية، فقد قام المختار السوسي بتنقيح ما يجب تنقيحه، وتهذيب ما يجب تهذيبه، وقد بين مناحي هذا التهذيب فقال: «[1] أن أنقح منها بعض أبيات محافظا على الألفاظ ما أمكن، وأما روحها فهو القطب الذي لايتزحزح، على أنني ربما [2] أتم موضوعا قد طرقه ثم لم يستتم منه المعنى المراد، بل يتركه مقتضبا، وربما تكلم أيضا في مقام كلاما بكيفية لاتناسب الصناعة، [3] فأحوله إلى كيفية أخرى أمسّ بالصناعة. وربما [4] اتي من جديد بذكر حادثة كما هي عادته في مقامات أخرى »[2] وبهذا التهذيب صار للرحلة رواء يدخلها في عداد الرحلات « وهذا كله في الحقيقة أنشأها نشأ

جديدا»[3] ورحلة **«أصفى الموارد»** تدخل ضمن مجموع الرحلات التي ألفها بعض الفقهاء السوسيين الذين كانت جل رحلاتهم إلى الديار المقدسة من أجل أداء فريضة الحج وزيارة قبر الرسول عليه الصلاة والسلام. وهذه الرحلات تتفاوت قيمتها من حيث شكلها ومضمونها[4]. ولكنها كلها تمدنا بصورة واضحة عما كان يشغل بال الفقهاء السوسيين باعتبارهم مثقفي عصرهم المؤثرين والمتأثرين بما يجري في الساحة يومئذ من قضايا ومشاكل.

ولما كان هؤلاء الرحالة من العلماء والفقهاء كان لزاما أن تصطبغ كتاباتهم الرحلية بهذه الصبغة الدينية، وهذه الخصيصة لايتميز بها الفقهاء- الرحالة السوسيون وحدهم، بل هي خصيصة تنسحب على الأدب المغربي خاصة وعلى الفكر والثقافة المغربيين عامة منذ أن عرف المغاربة الإسلام، وتشبعوا بتعاليمه. يقول الأستاذ محمد حجي: « ليست هيمنة الدين وعلومه عند جميع الأمم ببدع قبل العصر الحديث، غير أن هنا الهيمنة أخذت في المغرب طابعا بارزا بسبب تركز المذهب السني فيه، إلى وحدة في العقيدة الأشعرية، ووحدة في الفقه المالكي، ووحدة في طريقة الجنيد الصوفية. الأمر الذي أعطى للدين ورجاله قوة لاتنال منها نزعة أو بدعة [5]

إن هذه العوامل التي أشار إليها الاستاذ حجي جعلت الادب المغربي، منظومه ومنثوره، يصطبغ بهذه الصبغة ما دام منتجوه هم الفقهاء الذين حصلوا العلوم الشرعية أولا، ثم تحلوا بعد ذلك بحلية الأدب تزينا وكمالا.

ورحلتنا **«أصفى الموارد»** يظهر فيها بجلاء تام هذا النزوع الديني في جانبه الصوفي ما دام مؤلفها هو الحاج علي الدرقاوي الإلغي[6] وهو أحد شيوخ

التصوف في عصره، وأحد شيوخ الطريقة الدرقاوية الذين ساهموا في نشرها بالأصقاع السوسية.

والحاج علي الدرقاوي قبل أن يتصوف تلقى العلوم الشرعية والعلوم العربية، وهو بهذا يحمل عدة أطر معرفية(7) تبعا لأنواع المعارف التي حصلها وهو في مرحلة الأخذ، بيد أن الإطار الصوفي كان على درجة من القوة جعلته يبرز على سائر الأطر المعرفية الأخرى، فتكون له الهيمنة على فكره وانتاجه نظرا لكونه أولى هذا الجانب عناية واهتماما كبيرين.

إن طغيان المنزع الصوفي في رحلة **«أصفى الموارد»** كان على حساب مكونات الرحلة الاخرى. فاذا كانت الرحلة- بصفة عامة- تقدم للقارئ معلومات تتصل بوصف الاقطار والمسالك والمجتمعات والتقاليد والعادات، وتنظر بعين ناقدة إلى كل المظاهر الاجتماعية، فان رحلة **«أصفى الموارد»** تكاد تخلو من كل تلك الملاحظات المتعلقة بالمدن والامصار والسكان وحياتهم، مما يجعلنا نطرح السؤال :

إلى أي حد يمكن اعتبار **«أصفى الموارد»** رحلة بالمعنى التام للمصطلح؟.

وكما أسلفت فان صاحب الرحلة كان مهتما بالدرجة الأولى بالوقوف عند مظاهر التصوف وقضاياه أينما حل وارتحل.

فما هي هذه المظاهر والمناحي الصوفية التي ألم بها في رحلته هذه؟

إن المنحى الصوفي للرحلة يظهر للقارئ منذ بداية الحديث لما قدم المؤلف لرحلته بمقدمة عامة تمتد على 85 بيتا طرح فيها جملة من قضايا التصوف. وأهم

قضية ألم بها في هذه المقدمة هي ضرورة الشيخ لكل مريد مبتدئ يريد أن يسلك طريق القوم، إذ الشيخ هو المرشد المعين الذي سيأخذ بيد المريد ليوصله إلى المعين، فهو الباب الذي من غيره لن يلج المريد ساحة التصوف، يقول :

فالشيخ باب منه تدخل إلى مولاك منه ترتقي إلى العلا
وآتوا البيوت أيها الطلاب من بابها يفتح لكم بواب
قد: قيل من ليس له أستاذ فشيخه الشيطان والملاذ
وعارف الطريق والسلوك هم الشيوخ عارفو الملوك
من لم يكن شيخ أمامه هلك والقصد بالأوهام منه ينتهك[8]

ولم يكتف المؤلف بالحديث عن ضرورة الشيخ لمن أراد سلوك الطريق مرة واحدة بل كرر هذا الحديث، فقال :

ومن يرد به الإله خيرا يأتيه بالشيخ يقيه ضرا
موصلا لحضرة الرحمان مستغرقا في حضرة العدناني
وجامعا للجذب والسلوك وعارفا بملك الملوك[9]

وعلى المريد إذا ظفر بالشيخ أن يسلم إليه مقاليد أمره، ويقتدي به في كل صغيرة وكبيرة لايفعل فعلا ولايتركه إلا باذن الشيخ :

واقتد بالشيخ كمال الاقتدا لتهدي به كمال الاهتدا
وقف على الحد الذي يحد لك فحده لله نهج من سلك
فليس يأمر بغير الشرع فهو السبيل وحده المرعي[10]

إن قضية لزوم الشيخ لكل من أراد ولوج طريقة القوم من الأمورالتي نص عليها كل المتصوفة الذين يرون أن حرمهم صعب المسالك، جم المهالك لايمكن لكل من هب ودب اقتحامه، بل لابد من دليل ومرشد هو الشيخ كما قال ابن عاشر :

يصحب شيخا عارف المسالك يقيه في طريقه المهالك
يذكره الله إذا رآه ويوصل العبد إلى مولاه

ومن القضايا التي وقف عندها الناظم في رحلته هذه مسألة عجز اللغة عن وصف التجربة الصوفية لأن ما يعيشه الصوفي لحظة الوجد فوق التصور وفوق الوصف، وحين يلجأ الصوفي إلى اللغة لإبلاغ تجربته فان اللغة تخونه ولهذا يرمى بالزندقة والكفر، يقول الناظم :

ولذة الحضرة ليست تحكى بشبه ولا بفهم منكا
وكل من رام حكاية يقف حيران ليس عارف كيف يصف
بل الذي يحكي فليس يفلح أمن حكي ماليس يدري مفلح
فهو الذي يوصف بالزنديق إذا رام كشف السر بالمنطوق[11]

وإذا كان الشيخ ضروريا لكل مريد مبتدئ، فان زيارة الشيوخ والأولياء الأحياء والأموات تعتبر من بين ما يشد إليه الصوفي الرحال رغبة في التماس بركتهم وهكذا لم يفت مؤلف **«أصفى الموارد»** أن يشير في رحلته إلى الشيوخ الذين زارهم وهو في طريقه إلى الحجاز، وهو في تعريجه على هؤلاء يثني عليهم يمدحهم ويذكر أحوالهم ومقاماتهم. وأول من زاره من الأولياء هو سيدي أحمد بن موسى بتزروالت، يقول واصفا هذه الزيارة إلى قبر هذا الولي الكبير :

سيدي أحمد بن موسى قاصدين أخص أحبائي لديه نازلين
من أنبأت أخلاقه ووصفه وعلمه وعقله ولطفه
بأنه المحفوف بالعناية وأنه الموسوم بالولاية
ذو نسك وورع وزهد وسنة وعفة ورشد[12]

وبعد سيدي أحمد بن موسى سيزور شيخه في الطريقة سيدي سعيد بن همو المعدري :

ثم إلى منبع عين سرنا وجنة تلألأت في دهرنا
ومركز السر وخير الأمكنه وزهرة الدنيا بهذي الأزمنة
موطن شيخنا السعيد الأسعد شيخ المشايخ الإمام الأوحد
شيخ لأهل راية الصوفية في سوس فاق غيره كيفيه
وقدوة الأنام في الإرشاد إلى طريق الله والرشاد[13]

إن الرحالة الصوفي الحاج علي الدرقاوي عندما يحل بمصر من الأمصار يكون همه الأول هو زيارة من به من الشيوخ والأولياء والصالحين، وكان حريصا على هذا السلوك شأن غيره من الرحالة السوسيين الذين يجعلون من الرحلة إلى بيت الله الحرام وسيلة لزيارة الأولياء الأحياء والأموات على طول الطريق بين المغرب والحجاز. وهكذا لم يقتصر الحاج علي الدرقاوي على زيارة الأولياء المغاربة الذين يمر بهم وزواياهم ومقاماتهم، بل زار كذلك بتونس مقام الشاذلي، ووصف المقام فقال :

وفي مقام الشاذلي مغاره معبده بني كالمناره
حفر تحت الأس والأركان مقدار ما يجلس فيه اثنان
والشمع في طول النهار مشتغل وكل داخل بذكر يشتغل
وبالدعاء والنفل والتضرع بانتحابه وبالتخشع
يزدحمون كازدحام الهيم إن وردت عن ظماء عظيم
فرحمة الله على الامام من كان قدوة على الدوام[14]

وفي تونس أيضا لقي أحد المتصوفة واسمه الشيخ سعيد، يقول فيه :

كـــذا لـقـيت جـبـل المـعـــارف ومـركـــز العـلـوم واللـطـائـــف
شـــارب كـــأس الخـــمـرة اللدنـيـــة في حـــضـرة شـــريفـــة سـرمـديـه
من عـــام في مـــقـــام جـمع الجـمـع وقـــام بالـوتـر حـــيـال الـشـفـع
لـه من الفــــهـوم والـــرقـائـــق رســـوخ من كـرع في الحـقـائـق[15]

وكما زار الأولياء وقبورهم زار أيضا بعض الزوايا ولا سيما تلك التي تأخذ بطريقته الدرقاوية، وهكذا زار بطريلس زاوية الشيخ المدني الدرقاوي بصحبة عالم هناك. ولم يفت الناظم وهو يتـحـدث عن هذه الزاوية أن يشـيـر إلى لقـاء المدني الدرقاوي بالشيخ العربي الدرقاوي ولزومه إياه حتى تم عليه الفتح. يقول :

فـــزار بي زاويـــة الـــربـــانـــي المدنـــي الـعـــارف الـصـمـدانـــي
وعـــمـــدة من عـمـــد الـدرقـــاويـة ذات النجـــوم والبـــدور الضـاويـة
فـهـو الذي مـشـى بهـا من مـغـرب لمشـرق من الإمـــام الـعـربـــي

***

صـحـبـــه حـاء[8] مـن الأعـــوام حـتى غـدا كـالبـدر [ذي] الـتـمـام[16]
فــقـــال شـــيـــخــــه له وداعـــا يا مـــدنـــي فـــأنـت طـلـت بـاعـــا

وزيارة الأولياء من الأمور المرغوب فيها لدى عامة المتصوفة، وقد الح عليها غير واحد، ومن هؤلاء أبو اسحاق ابراهيم التازي دفين وهران الذي قال :

زيارة أرباب الـتـــقى مـرهـم يـبـــري ومـفـتـاح أبواب الهـــداية والخـيـــر
وتحـــــدث في الـقـلـب الخـلـي إرادة وتشرح صدرا ضاق من شدة الوزر
عليك بهـا فـــالقـــوم باحـــوا بسـرهـا وأوصوا بها يا صاح في السر والجهر
لا فـــرق فـي أحكامـــهـــا بين ســـالك مـــرب ومـــجـــذوب وحي وذي قـــبـــر

وآخر المشاهد التي زارها وأعظمها هو قبر الرسول عليه الصلاة والسلام، وقد أفاض في الحديث عنه صلى الله عليه وسلم باعتباره المحب المحبوب الذي هام به المتصوفون وجدا وهياما، يقول لما رأى المدينة المنور :

فكنت من رؤيتها سكرانا ولتوهج السنا بها ولهانا
والركب في الأكوار كالأطيار بالشوق والأفراح والأسرار
فمنهم ذوو الصياح والبكا ومنهم ذوو الغنا وذو اشتكا
وكيف لا وقد رنوا معالما لمن حوى في سره العوالما
محمد أفضل صفوة الأنام حبيب كل مسلم له هيام

* * *

وقد عرتني هيبة المكان مستشعرا قدر النبي العدناني
مستحضرا كل الذي مر هنا بالوحي من حول السيوف[17] والقنا

إن حديث الناظم عن الأولياء والشيوخ ينحو منحى منقبيا يركز على مدح الشيوخ، وإبراز مكانتهم وجليل قدرهم، وهو بهذا يبتعد عن الحديث التاريخي الذي يمحص الأخبار وليعطي للقارئ صورة واضحة عن المتحدث عنه.

وإذا كان الناظم قد حدثنا عن الأشياخ ومشاهدهم، فانه لم يفته أن يحدثنا عن حلقات الذكر التي ينخرط فيها مع زملائه في الطريقة أينما حل. إن هذه الحلقات التي يرتادها الصوفي أينما كان هي بمثابة جرعات صوفية يتزود بها، وتشحن محركه الصوفي - إن صح هذا التعبير - من أجل الاستمرار والرسوخ في الطريقة. يقول واصفا حلقة ذكر بتونس :

فكنت معهم على المدام من المعاني خمرة الكرام
نجني ثمار الوصل بعد الهجر في روضة العشق براح الفكر
قد نضجت أثمارها للجاني وزهرها لقاطفيه داني[18]

إن حلقات الذكر والطريقة التي تقام بها وما يتلى فيها من أمداح وأذكار تؤجج عاطفة الحب والوجد لدى الذاكر فيعلو الصياح والبكاء، وترتقي الأحوال إلى درجة فقدان الوعي :

إن كنت في مجالس الأذكار	بها ترى نورا على الأنوار
أشعار أمداح الرسول تتلى	تزف في كل اللغى وتجلى
تراهم من حب سيد الورى	بين بكاء وهيام في القرى
وبين صائح وذي اصطلام	وبين سالك منِ الأقوام
والحب يفعل بأهل الذكر	فعل جهنم بأهل الكفر
لكن نار الحب باختيار	وبالرضى وتلك باضطرار[19]

من خلال ما سبق يظهر لنا أن الحاج على الدرقاوي يكاد يقتصر في رحلته على تناول قضايا التصوف، ولكن رغم انصرافه إلى هذا الموضوع كلية، فانه لم ينس ذاته، لأن الرحلة - في نهاية الأمر - خطاب ذاتي يتوجه به الكاتب إلى غيره لإطلاعه على تجربة ذاتية، هي هنا حج بيت الله الحرام وزيارة قبر الرسول عليه الصلاة والسلام، فما هي الجوانب الذاتية التي أبى الناظم إلا أن يطلعنا عليها ؟

إن الناظم لن يبرح ساحة التصوف، فقد ملك قلبه، وشغله عما سواه، ولهذا فحديثه عن نفسه ينزع هو الآخر منزعا صوفيا، فيذكر بعض الأحداث التي وقعت له في الماضي فيسترجعها، وكلها مما له صلة بالتصوف.

واسترجاع لحظة مضت من حياة الشيخ يكون بحافز من لحظة حاضرة ترتبط مع تلك الماضية بشكل من أشكال الارتباط.

وهكذا فحين عرج الناظم على مقام شيخه في التصوف سعيد بن همو ومدحه وذكر مناقبه، كانت هذه اللحظة الحاضرة حافزا على استرجاع لحظة الاتصال بهذا الشيخ وانخراطه في الطريقة على يديه. يقول مسترجعا تلك اللحظة :

قد كنت في غياهب الغباوة — على شفا يورثني الشقاوه

وقد كنت غرثان إلى دليل — يهدي إلى معرفة الجليل

***

إذ قيض الله لنا سعيدا — هذا وكان المبدئ المعيدا

فكان آخذا بنا لله — يرقى بنا لحضرة الاله[20]

ثم يفيض في ذكر هذا الحادث لما له من علاقة بكل ما يخوض فيه، بل لأنه لحظة التحول في حياته من فقيه متدين عادي إلى صوفي كبير. إن لحظة الانتقال ليست يسيرة وسهلة، بل هي لحظة الامتحان، فاما وإما، وهي قد تطول أو تقصر :

تصير رافضا ومرفوضا إذا — ما قرب ا لاخلاص ممن نبذا

فاختلف الناس فذا يقول — جن. فأين القيد والحبول ؟

والبعض قال إنه مسحور — أين رقى المسحور و البخور؟

وعند جل الناس كنت أحمقا — فلم يكن فعلي لديهم منتقى

فكل من جهل شيئا عاداه — و كل من عرف شيئا ناداه

من بين فرث ودم يسقينا — لبن معرفته يقينا

ذاك بفضل الله لا بغيره — يوتيه من أراده لخيره

ولم يزل بنا على الإرشاد — إلى وصول خالق العباد

فزال ما بنا من الآلام — ومن عيوب النفس والأسقام

ورجعت أرواحنا للأصل — من التأنس برب الكل[21]

ومن بين اللحظات التي استرجعها المؤلف انطلاقا من لحظة حاضرة لحظات السياحة التي سبق له أن قام بها والسياحة مطلوبة من المتصوف من أجل النظر والاعتبار. إن اللحظات المسترجعة تكون بحافز حاضر هو المكان، فعندما حل الحاج علي الدرقاوي بماسة تذكر سياحة قام بها اليها سابقا :

رأيت فـيـهـا مـرة إذ سـحنا سـرا من الأسـرار منه بحنا[22]

ويحدث الشيء نفسه عندما كان بأيت أمر

سـحنا قـبـيل مـرة فـبـتنا فـأقـبلت امـرأة سـرتنا[23]

وعندما وصل الشيخ إلى قائد النكنافة تذكر سياحة قام بها إليه فقال :

قـد كنت قـبل ذا بشـهـر رحنا لديه بالإخـوان حين سـحنا[24]

ومن الجوانب الذاتية أيضا في هذه الرحلة دفاعه عن التصوف وذويه، فهو لا يقبل أن يلمز التصوف لامز مهما كان، وهو مستعد للدفاع عن حمى القوم، ومحاورة من تسول له نفسه النيل من طريقته الدرقاوية. وانطلاقا من هذه القناعة حاور أحد العلماء في الصويرة ، وعرض هذه المحاورة في رحلته، فقال :

وقـد رأيت عـالما في الظاهـر بها و في الباطن غير ماهر
قـد زرته في بيـتـه بالسـوق زيـارة الـطـارق لا المشـوق
فـصـار يغـمـز طريق القـوم يقـول : هـار أسكم في اليـوم
فكان يعـقـد لنا المناظره مـعـه ولكن يعلن المكابره[25]

وصار هذا اللامز يسرد بعض المآخذ على الطريقة الدرقاوية منها :

فـقـال : إظهـاركم السـبـحـة في أعناقكم ليس بفـعل السلف

وقال بالجملة :

تركـــتم السنة ثم ملتـم لبـدع فـبـيـس مـا فـعلـتم[26]

ولم يقبل الشيخ هذه اللمزات بل رد عليها وجادل صاحبها وأفحمه وأقنعه مما جعله يتراجع عن آرائه وتنتهي المناظرة لصالح الشيخ :

فكف إذ عـــاين نفــســـه على أفـــضـح بدعــــة بدت بين الملا
وقـــبل اليـــد لهـــا وعظمـــا وقلبـــه لحـــبـــه قـــد سلمـــا[27]

تلك كانت إطلالة على المناحي الصوفية في رحلة **«أصفى الموارد»** للحاج علي الدرقاوي، وقد تبين لنا مما سبق هيمنة الجانب الصوفي في الرحلة، وبروزه على حساب باقي مكونات الرحلة[28]. وهذه الملاحظة سبق أن أشار إليها محمد الأخضر حين حديثه عن الرحلة في العصر العلوي لما قال: ***"حافظ هذا النوع من التآليف إلى نهاية القرن الحادي عشر على الطابع الديني الذي كان يمتاز به، فلا تجد إلا القليل النادر من وصف الأقطار التي يمر بها الرحالة، والاشخاص الذين يحتك بهم، ولا تكاد تقف بالمرة على ملاحظات تتصل بالجوانب الجغرافية والعرقية (الاثنوغرافية) والاجتماعية، وبالمقابل تعثر في هذا النوع على مباحث طويلة في موضوعات فقهية وصوفية ونُقُول تتعلق بتراجم الصالحين ...»***[29]

إن ملاحظة محمدا لأخضرلا تنحصر في رحلات القرن الحادي عشر وما قبله، بل يمكن تعميمها على جل الرحلات المغربية التي كان مؤلفوها ذوي نزعة صوفية أو فقهية، ورحلة **"أصفى الموارد"** ليست بدعا في هذا السياق، وقد أرجعنا في ما سبق سبب هيمنة المنحى الصوفي على هذه الرحلة إلى هيمنة الإطار

الصوفي على فكر الشيخ علي الدرقاوي على حساب الأطر المعرفية الأخرى، ثم إن الرحلة بالنسبة للفقيه المتصوف تدخل ضمن مطلب السياحة التي تعتبر، لدى المتصوفة، وسيلة من وسائل التربية الصوفية، يقول ابن عجيبة : ***«ولا بد للفقير من السياحة في بدايته، لأن السفر يسفر عن العيوب، ويطهر النفوس والقلوب، ويوسع الأخلاق، وبه تتسع معرفة الملك الخلاق، لأن المسافر كل يوم يشاهد تجليا جديدا، ويلقى وجوها لا يعرفها ولا يأنس بها ... وقد قالوا : الفقير كالماء فاذا طال مكثه في موضع تغير وانتن»***[30] وأي رحلة وأي سياحة أفضل لدى الفقيه الصوفي من الرحلة إلى بيت الله الحرام وقبر النبي عليه الصلاة والسلام. إن هذه الرحلة الى تلك الأماكن المقدسة تحقق للفقيه الصوفي مطلبي الشريعة والحقيقة اللذين هما ركنا كل تصوف وعن ضرورتهما معا يقول الحاج علي الدرقاوي نفسه :

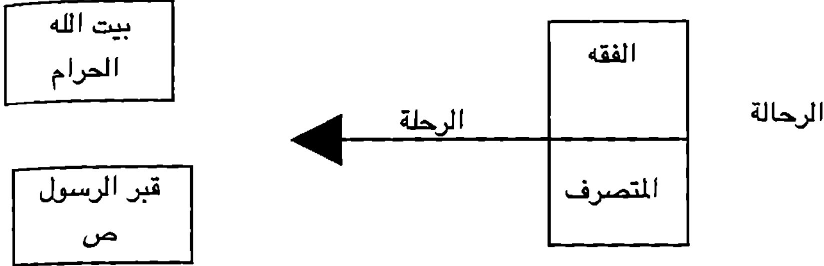
فارْعَ الشريعة مع الحقيقهْ بالجمع تفهم رتب الطريقهْ

من ليس ذا جمع لهذين فلا يكون في تلك المعاني بطلا[31]

والرحلة – كما قلت – تحقق هذين المطلبين، فهي تحقق مطلب الشريعة بزيارة الفقيه الصوفي بيت الله الحرام وأداء مناسك الحج، والحج هو أحد أركان الإسلام الخمسة، وهو مطلب من مطالب الشريعة، كما تحقق مطلب الحقيقة بزيارة قبر النبي عليه الصلاة والسلام باعتباره منبع كل حقيقة، إذ منه يستمد كل الشيوخ – حسب رأيهم – مددهم، ولهذا فزيارة الصوفي لقبر الرسول يتحقق منها ما لا يتحقق لغيره، يقول الناظم عن الرسول :

يا قلب هذا سيد الأحباب ممد كل الرسل والأقطاب[32]

ويمكن تبيين ما سبق ذكره على الشكل التالي :



وأخيرا أقول : حاولت في هذا العرض المتواضع الوقوف، قدر الإمكان، عند المناحي الصوفية، في رحلة «**أصفى الموارد**» للشيخ الحاج علي الدرقاوي الإلغي، فأبرزت هذه المناحي المتعددة، وحاولت تفسير هيمنة المنحى الصوفي في هذه الرحلة بارجاعه إلى كون المؤلف الرحالة أحد أقطاب التصوف بسوس في وقته ، هذا الجانب الطاغي على حياته لابد أن يطغى أيضا على مؤلفاته ومن بينها هذه الرحلة.

* * *

الهوامش

1. أصفى الموارد في تهذيب الرحلة الحجازية للوالد، محمد المختار السوسي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء 1961 ص 3.
2. نفسه، الصفحة نفسها.
3. نفسه، الصفحة نفسها.
4. ينجز الكاتب بحثا تحت عنوان: أدب الرحلات لدى السوسيين تحت إشراف د. عباس الجراري
5. الحياة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين، محمد حجي، مطبعة فضالة، 1977 الجزء I ص 62
6. انظر ترجمته في المعسول182/1
7. انظر حديث مصطفى سويف عن نظرية الإطار وتفسير العمل الإبداعي في كتابه: الأسس النفسية للابدا ع الفني ص 158. طبعة دار المعارف القاهرة.
8. أصفى الموارد ص 7.6.

9. نفسه ص 9.

10. نفسه ص 6

11. نفسه ص 13

12. نفسه ص 9

13. نفسه ص 10

14. نفسه ص 48

15. نفسه ص 48

16. نفسه ص 56.55

17. نفسه ص 67.66

18. نفسه ص 48

19. نفسه ص 14

20. نفسه ص 12،

21. نفسه ص 13

22. نفسه ص 14

23. نفسه ص 17

24. نفسه ص 19

25. نفسه ص 21

26. نفسه ص 22

27. نفسه ص 23

28. انظر: خطاب الرحلة العربي ومكوناته البنيوية، سعيد يقطين، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة (السعودية) شهر سبتمر 1993 ص 161 وما بعدها.

29. الحياة الأدبية على عهد الدولة العلوية، محمد الأخضر، ط 1، دار الرشاد الحديثة، البيضاء 1977 ص 79.

30. نقلا عن ابن بطوطة (أعمال ندوة)، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، ط 1، 1997، ص 327. 328.

31. أصفى الموارد ص 33.

32. أصفى الموارد ص 67.

* * *

مقاربات شعرية لمعرفة النص القرآني

محمدي الحسني[*]

إضاءات أولية :

1) المقصود بـ «معرفة النص..» الواردة في العنوان : فهم معناه، ومعرفة المتن، قراءة ورسما ووقفا.

2) ليست هذه الدراسة إحصاء، ولا متابعة ألف بائية لجزئيات الموضوع.

3) سنعتمد في نماذج المصحف على رواية الإمام ورش، ووقف الإمام الهبطي إثباتا لدور المغاربة، ومشاركتهم الرائدة في المسيرة القرآنية.

4) ستمزج الدراسة بين نماذج من الشعر العربي الفصيح، وبين نماذج من شعر اللهجات الوطنية، كالدارجة والأمازيغية.

يقول ابن عباس رضي الله عنه : «إذا قرأتم شيئا من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب».[1]

ويقول ابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» : «وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب، والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب، وفي النحو، وفي كتاب الله عز وجل وحديث رسول الله

(*) أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء.

صلى الله عليه وسلم)[2] أجدني ـ في بداية هذه الدراسة ـ في غنى عن التفصيل، مكتفيا بالتذكير بكون الشعر ديوان العرب، وأنه يمثل إبداعا بشريا.

وأن القرآن دستور المسلمين، وأنه وحي إلهي، أنزل للنّاس ليتدبروا آياته، ويفهموا معانيه، ليطبقوا أحكامه، ويعملوا بتوجيهاته.

كما أشير إلى أن المعنى لم يكن خفيا في النص القرآني، مادام بلسان عربي مبين، باستثناء حالات قليلة نادرة، تكفل الرسول عليه السلام بتوضيحها. من ذلك مثلا سؤال الأعرابي[3] عن قوله تعالى : «ولم يَلْبِسُوا إيمانَهُمْ بِظُلْم»[4] ومعلقا بقوله : وأينا لم يظلم نفسه؟!

فيجيبه عليه السلام موضحا، بأن معنى الظلم هنا : الشرك، مقدما له شاهدا من القرآن : «إنَّ الشركَ لظُلْمٌ عظِيمٌ»[5]

وينتشر الإسلام، وتتسع رقعته بدخول الناس فيه أفواجا، فيختلط اللسان العربي بغيره، نتيجة اختلاط الأجناس. وتظهر الحاجة ملحة للحفاظ على اللغة العربية وروافدها. والعمل علىٰ توضيح وتبيان معاني ألفاظ القرآن الكريم، قصد تثقيف المتلقي المسلم وتوجيهه، وضمان سير الأمة واستمرارها، وفق المنظور الإسلامي، عقيدة وشريعة.

فظهرت عدة علوم لتحقيق هذه الغاية... كان من بينها علم التفسير، الذي يعرفه الزركشي بقوله : «علم يفهم به كتاب الله المنزل على نبيه محمد صلى الله عليه وسلم، وبيان معانيه، واستخراج أحكامه وحكمه».[6]

وقد برزت في هذا المجال العلمي، شخصيات عملت على نقل ما وصلها عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وصحابته، وما فتح الله به عليها من اجتهادات وآراء.

ومثلت كل من مكة والمدينة والكوفة، مراكز للتفسير، يقول ابن تيمية : «وأما التفسير فأعلم الناس به أهل مكة، لأنهم أصحاب ابن عباس... وكذلك أهل الكوفة من أصحاب ابن مسعود.. وعلماء أهل المدينة في التفسير، مثل زيد ابن أسلم الذي أخذ عنه مالك في التفسير».[7]

ثم تعددت الاتجاهات وتشعبت، بتعدد الشخصيات والمذاهب، على امتداد رقعة العالم الإسلامي.

إلا أن القاسم المشترك بين عدد من المفسرين هو اعتمادهم على الشعر العربي القديم[8]، باعتباره من أهم وسائل المعرفة والتوضيح، ودليل إثبات للمعنى المختار، حتى إن الشريف المرتضى، يعلن في أماليه، أن كل تفسير لا شاهد له من اللغة والشعر القديم، تفسير لا يعتد به.[9]

وإذا انتقلنا من المشرق ـ مهبط الوحي ومركز الرسالة ـ إلى الغرب الإسلامي فسنجد القرن الأول الهجري، يمثل بداية اتصال المغاربة بالدين الإسلامي. وابتداء من سنة 62 هـ تبدأ معانقة المغاربة للقرآن الكريم بصورة جلية وذلك بواسطتين :

1) الجم الغفير من الحفاظ الذين جاؤوا ضمن المسلمين الفاتحين.

2) النص المكتوب (المصحف).

وهكذا عرف المغاربة المصحف العثماني كما عرفوا مصحف عقبة بن نافع المتوفى سنة 63هـ، استنسخه لنفسه من المصحف الإمام.

وبقي هذا المصحف متداولا بين الأسر الحاكمة بالمغرب، إلى عهد الدولة العلوية، حيث قام السلطان المولى عبد الله[10] بن المولى إسماعيل، بإعادته إلى المشرق، في جملة مصاحف وجواهر، هدية للحرم النبوي.[11]

وقد لقي القرآن من المغاربة إقبالا كبيرا وعناية متميزة على مر العصور[12] حفظا ورسما ودراسة وتدوينا. مما جعل ابن خلدون يقول في حق المغاربة أثناء مقارنته بين الطرق المتبعة في رسم القرآن وتحفيظه في الأمصار الإسلامية : «... فَهُمْ لذلك أَقومُ على رسم القرآنِ وحِفظِه».[13]

ولعل ظاهرة الحفظ، والحرص على تنميتها واستمرارها، هي التي دفعت يوسف بن عبد المومن الموحدي، إلى إحداث قراءة الحزب بصورة منتظمة بعد صلاة الصبح وصلاة المغرب[14] ومايزال هذا سائدا في كل مناطق المغرب، مدنه وقراه.

ومن أجل هذه الخاصية الملفتة للنظر قالوا : «إن القرآن نزل بلغة العرب، ففسره العجم، وحفظه المغاربة، ونطق به المصريون»[15] وتعظيما لكتاب الله، واحتفاء بحفظته، أحدث المغاربة طقوسا وعادات بمناسبة ختمه، حيث يقام احتفال مشهود... وتقدم فيه الهدايا لكل من الفقيه/المعلم. والتلميذ/المتعلم، تشجيعا لهما على مواصلة العمل بجد ومثابرة.

وقد بلغت تلك الاحتفالات أحيانا حد الإسراف، وكادت تحيد عن جادة الصواب، مما حدا ببعض علماء العصر، إلى أن ينبه المجتمع، ويوجهه إلى الاعتدال ولزوم الشرع.[16] ونتيجة لتلك العناية وذلكم التشجيع، ظهرت شخصيات رائدة ساهمت بحظ وافر في خدمة كتاب الله وعلومه، خصوصا علم القراءات.[17]

وإذا كان المغاربة قد عرفوا الروايات السبع[18]، ونبغ فيها عدد من الأساتذة على مر العصور، فقد وقع اختيارهم على قراءة الإمام نافع المدني، برواية ورش.[19]

وبهذا الإمام وراوِيَيْهِ : (قالون، وورش) يبدأ الشاطبي منظومته «حرز الأماني» في القراءات :[20]

فـأمـا الكريم السـر في الطيب نافع ــ فـذاك الذي اخـتـار المدينة منزلا
وقـالون عـيسى ثم عـثمـان ورشـهم ــ بصـحـبـتـه المجـد الرفـيع تأثلا

فاحتلت هذه القراءة الصدارة، ثم تفردت بالاتباع، وأصبحت القراءة السائدة بالمغرب العربي كله. وصارت صفة "وَرَّاشِي" تطلق بالمغرب على المتقن للقرآن حفظا وقراءة ورسما.

وهكذا يبدو نزوع المغاربة إلى الوحدة، وذلك باتحادهم حول المذهب المدني في القراءة، كما اتحدوا حوله في الفقه.[21]

ومن المقرئين الأوائل الذين نبغوا بهذا الجناح الغربي من العالم الإسلامي، الأديب الكبير، أبو الحسن علي بن عبد الغني الحصري، الذي يقول فيه ابن بشكوال :[22] «... وشعره كثير، وأدبه موفور، وكان عالما بالقراءات وطرقها». رحل إلى المغرب بعد نكبة القيروان سنة 449 هـ، وأقرأ بسبتة نحو عشر سنوات، ثم بطنجة، وبها توفي، سنة 488 هـ وهو صاحب الرائية المشهورة في قراءة نافع، ومطلعها :[23]

إذا قلت أبيـاتا حـسـانا من الشـعـر ــ فـلا قلتـهـا في وصف وصل ولا هـجـر
ولكنني في ذم نفـسـي أقـولهـا ــ لما فـرطت فـيـمـا تقـدم من عـمـري

إلى أن يقول :

ولابد من نظمي قـوافي تحـتـوي ــ فـوائد تغني المقـرئين عن المقـري

هذا المقرئ له ديوان شعر، ومعشرات في الغزل والنسيب. وهو صاحب القصيدة المشهورة :

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده
رقد السمار فأرقه أسف للبين يردده

وتستمر المسيرة القرآنية، ويتنافس المغاربة في خدمة كتاب الله وعلومه، متجاوزين مرحلة النقل والاقتباس، إلى مرحلة الإنتاج والإبداع. وفي أواخر القرن التاسع الهجري، قام أبو عبد الله محمد بن أبي جمعة الهبطي[24]، بخطوة جريئة، تتمثل في وضع وقف للنص القرآني بطريقة جديدة، تدل على فهم وأصالة، رغم بعض الهنات.

وقد لقيت طريقته في البداية معارضة من قبل عدد من العلماء داخل المغرب وخارجه، لعل أشدها تلك التي كان يقودها عالم تلمسان وأحد كبار زهادها، الإمام محمد بن يوسف بن عمر بن شعيب السنوسي الحسني.

فقد كان شديد الانتقاد للهبطي وطريقته، سواء في حلقات الدرس أو في مجالس العلماء بتلمسان. وبحثا عن الحقيقة، ورغبة في التعرف ـ عن قرب ـ على الرجل وعلمه، قرر السنوسي زيارة الهبطي ومناظرته.

وتم اللقاء فعلا... وتمت المناظرة بين الرجلين... انتهت باعتراف السنوسي للهبطي بالعلم والإجادة، وموافقته، واتباعه له.

ومنذ ذلك الحين، أصبح وقف الهبطي هو الوقف السائد في أقطار المغرب العربي وبعض دول افريقيا السوداء إلى الآن.

وبهذا العمل انضاف عامل ثالث إلى العاملين السابقين، في توحيد المغاربة، كما أسهم بوضع لبنة لبناء وحدة المغرب العربي المسلم.

وسأورد نماذج شعرية، مبتدئا بنماذج من الشعر العربي القديم كما وردت في مصادر معتمدة اختارها مؤلفوها لتوضيح المعنى القرآني وتقريبه، وكشاهد لتأييد وجهة نظرهم في الشرح والتخريج ، في ميادين العقائد والعبادات والمعاملات.

ـ سأل أحد كتاب الفضل ابن الربيع أبا عبيدة عن قوله تعالى : «طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ»[25] قائلا : إنما يقع الوعد والإيعاد بما عرف مثله، وهذا لم يعرف. فيجيبه أبو عبيدة : إنما كلم الله العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول امرئ القيس :

أيقتُلُنِي والمَشْرَفِيُّ مُضَاجِعِي ومسنونةٌ زرقٌ كأنيابِ أغوالِ

وهم لم يروا الغول قط. ولما كان أمر الغول يهولهم أوعدوا به، فاستحسن ذلك الفضل واستحسنه السائل.[26]

ـ قال تعالى حكاية عن منكري البعث : «أَئِنَّا لَمَرْدُودُونَ في الحَافِرَةِ»[27] أي : إلى خلقنا الأول. الشاهد الشعري[28] :

أَحَافِرَةً عَلَى صَلَعٍ وشَيْبٍ مَعَاذَ اللَّهِ مِنْ سَفَهٍ وَعَارِ

أي : أأرجع إلى الصبا بعد ما شبت وصلعت؟!

ـ قال تعالى : «لا تاخذه سنة ولا نوم»[29] السنة : ما يتقدم النوم من الفتور الشاهد الشعري[30] :

وسنانُ أَقْصَدَه النُّعَاسُ فَرنَّقَتْ   فِي عَيْنِهِ سِنَةٌ وَلَيْسَ بِنَائِمِ

ـ قال تعالى : «وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها»[31] أمرنا : كثرنا،

الشاهد الشعري[32] :

والإِثْمُ مِنْ شَرِّمَا يُصَالُ بِهِ   وَالبِرُّ كَالغَيْثِ نَبتُهُ أَمِرُ

ـ قال تعالى : «... وأنتم سَامِدُون»[33] السامد : المنتصب هما وحزنا،

الشاهد الشعري :[34]

رَمَى المِقْدَارُ نِسْوَةَ آلِ حربٍ   بمقدار سمدن له سمودا

فرد شعورهن السود بيضا   ورد خدودهن البيض سودا

ـ قال تعالى : «وفَاكِهَةً وأَبّا»[35] الأب : المرعى. الشاهد الشعري[36]:

جِذْ مُنَاقَيسُ ونجْد دارُنا   وَلَنَا الأَبُّ بِه والمَكْرَعُ

ـ قال تعالى : (لنسفعا بالناصية)[37] السفع : القبض على الشيء وجذبه بشدة.

الشاهد الشعري :[38]

قَوْمٌ إذا يَقَعُ الصَّرِيخُ رأيتَهم   من بين مُلْجِمٍ مهره أو سَافِعِ

ـ قال تعالى :«خلق الإنسان من عجل»[39] العجل : الطين الشاهد الشعري : [40]

النبع في الصخرة الصماء منبته   والنخل ينبت بين الماء والعجل

ـ قال تعالى : «لا يرقبون فيكم إلا ولا ذمة»[41] الإل : الدم والقرابة. الشاهد الشعري :[42]

لَعمرُك إن إِلَّكَ من قُريش   كإِلّ السَّقب من رَأْلِ النَّعَامِ

ـ قال تعالى : (ولا تقف ما ليس لك به علم)[43] تقف : تتبع.

الشاهر الشعري :[44]

ولا أرمي البَريَّ بغير ذنب ولا أقفو الحواصن إن قفينا

ـ قال تعالى : «والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء»[45]

«القرء» عند الإمام مالك بمعنى : الطهر. وحجته :

الشاهد الشعري :[46]

أفي كل عام أنت جَاشِمُ غَزْوَةٍ تَشُدُّ لأَقْصَاهَا عَزيم عَزَائِكَا
مُورثةً مالاً وفي الحيِّ رِفْعَةً لِمَا ضَاع فيها من قُروءِ نِسَائِكَا

وعند الإمام أبي حنيفة بمعني : الحيض. وحجته قول الراجز :[47]

يارُبَّ ذي ضِغْنٍ عليَّ قَارضِ يرى له قَرْءٌ كَقرءِ الحَائضِ

بعد هذه النماذج من الشعر العربي القديم التي وظفت لتقريب المعنى القرآني وشرحه. أعود إلى المغرب لتقديم نماذج من (الأنصاص) وهي عبارة عن قطع من النظم التعليمي، يسهل حفظها، وضعت لمعرفة النص القرآني الموجود بين دفتي المصحف، رسما وشكلا وإحصاء... وكذا عدد الوقفات على طريقة الإمام الهبطي مبتدئا بنماذج معربة :

1) ـ في كيفية رسم وقراءة «عادا الأولى»[48] وفق الرسم العثماني وقراءة ورش :

يا سائلا عن رسم «عاداَ ألأولى» فضبطها وهكذا مرسوما
تنوينها تابعة لنافع إدغامها في اللام عنه شائع
ونقطة والصلة فوق الألف فهكذا يضبط كل عارف[49]

2) ـ في رسم همزة «أذنْتَ»[50]

(لِمَ أَذِنْتَ) قطعيا ومحرف بالكوميا ومن قال نقليا كلامه خاويا في النص القاعدي، اسم «الكوميا» وكثيرا ما يتردد في المأثور الشفوي. وهي عبارة عن نوع من الخناجر يتمنطق بها الرجال، خصوصا في مناسبات معينة. وهي عادة لا زالت متبعة في بعض مناطق شمال المغرب وجنوبه. دلالة على الرجولة والشجاعة.

3) ـ لفظ «الصالحون» عدده ومكانه في المصحف.

«الصـــالحـــون» بالواو هاك ثلاثة   في «واكتب» «وذا النون» «قل أوحي مكملا»[51]

4) في الوقف على كلمة «حسنا» عددها ومكانها في المصحف، وفق طريقة الهبطي :

«إذا لقوا» لم أقل، وصينا، وشرع ماخلقنا، خذ حسنا بالوقف فخمسة[52]

5) في الوقف على كلمة «الجحيم» عددها، وموقعها في المصحف :

نبدا باسم الكريم على وقف الجحيم	والكسر تحت الميم (يجٍّ) ظهروليا[53]
«ما تنسخ» يا اخوان «حُرِّمتَ» بالبيان	«تَجِدَنَّ» سلطان بعسكرو قويا[54]
وفي «اشْتَرَى» علام «يُدَافِعُ» هزام	ركب فرس دهم يتبع الوحشيا[55]
«أَحْشُرُوا» يا هيهات فيه ثْلاَثه طفلات	بسوالف مطلوقات وحناني ورديا[56]
«فَنَبَذْنَاهُ» طواف ركب بركي خطاف	«غافر» منه تخاف «خطبكم» مرويا[57]
«أَلَمْ يَانِ» «انفَطَرَتْ» تحفظهم شيء غزالات	خواتم وموزونات من شر الكوميا[58]

بإلقاء نظرة على النص ـ إضافة إلى القيمة المعرفية ـ تتجلى سمة القوة بارزة فيه من حيث الصياغة. كما نكتشف بعض الملامح الاجتماعية التي يشي بها النص

القاعدي، وظفها الناظم بفنية وذكاء، عن طريق اختيار كلمات أحسن وضعها إلى جانب الكلمات القرآنية المقصودة بالأساس.

ومن تلك المظاهر :

- أن الفرس من الحيوانات المصاحبة للإنسان المغربي في حياته، مع الإشارة إلى صفة الفرس المفضل، أو المستخدم : أدهم/بركي ... مدرب، سريع ... ولن يطارد الوحوش إلا إذا كان كذلك.

- انتشار الصيد، واستخدام الخيول في ذلك أمر شائع، ولنا أن نتصور نوع الوحوش التي تطاردها الخيول ...

- طريقة التزين عند المرأة، ووسائل الزينة : طريقة مشط الشعر وتصفيفه وإرساله عند الفتاة ... والتخضب بالحناء، وتفضيل اللون الوردي ...

- التحلي بالخواتم والموزونات، واستعمال الموزونات بأشكال مختلفة لا تزال منتشرة في مناطق الشمال والجنوب.

- دعاء للفتاة النموذج بالحفظ والصيانة من كل مكروه، ومن شر «الكوميا» الحقيقة أو الرمز.

نماذج من الأنصاص. بالأمازيغية الريفية :

1) في كيفية رسم كلمة : (أَوْ لأَ ذْبَحَنَّهُ)[59] وفق الرسم العثماني :

- (أو لا أذبحنه) أيا الشَّوْنْ أُفُونَاسْ اگّسْ اللِّيف زْذَاتْسْ، اگّسْ تْشَاشُوتْ انّسْ

تعريبه :

(أو لأذبحنه) يا قرن البقره ضَعْ ألفا أَمَامَه وفوقه داره

2) في رسم كلمة «تغني» وعددها ومكانها في المصحف :

اكِّغَدْ أَگُوبْرِيدْ أُفِغْ «تُغْنِيـ» ثَطَّسْ   وكَم مِنْ مَلَكٍ[60]، في سورة يُونُس[61]

تعريبه :

مررت في الطريق بـ «تغني» نائمه   وكم من ملك، في يونس ثانيه

3) في كلمة «شديد» الواردة بالمصحف ـ وعددها سبع ـ نجتزئ الأبيات التالية :

(شديدٍ) سُخْفَضْتَيْنْ   سَبْعَ يثُّسْن يا حْسَيْنْ

باسم الله أَدنَا ويجْ   «ياصالحُ[62]» أَنْفَجِّجْ

كِ «الجَنَّةِ[63]» أَنْزُوَجْ   ثِصْبِيحِينْ ثِمَحْذَرِنْ

تعريبه :

شديدٍ بكسرتين   سبع هي يا حسين

ناتي بواحد باسم الله   «يا صالح» نتنزَّه

وفي «الجنة» نتزوج   تلميذات جميلات

تستوقفنا في هذه المقاطع من النص القاعدي، عبارة «التلميذات الجميلات» إذ تعلن بوضوح عن انتشار التعليم بين الفتيات.

وأن الفتاة كانت تختلف إلى مراكز التعليم كالفتى سواء بسواء، وليس هذا من باب التخمين أو المبالغات.

فقد كانت المرأة المغربية مهتمة بأمور دينها ودنياها، وشاركت في بعض العلوم المعروفة في عصرها، خاصة ما يتصل بالقرآن الكريم والحديث النبوي.

فحفظت القرآن، وكتبته بخط يدها مساهمة في نشره وابتغاء مرضاة الله[64].
ونقرأ في كتاب «المغرب المجهول» Le Maroc Inconu لموليراس أثناء حديثه عن قبيلة الأخماس، فيشير إلى انتشار التعليم بين الفتيات.

فمنهن «من كن يحفظن القرآن، ويدرسن الفقه والحديث. وكانت البنت تقوم في المنزل بتعليم أخواتها»[65]

4) في الوقف على الجلالة «إلا الله» على طريقة الإمام الهبطي.

«إلا الله» سَـــالنّصْـــبَثْ   خَـــمْس يِنْ يَتْـــوَقَّـــفَنْ
نْشْـنـينْ إِثَـنْـحَـــــفْـظْـنْ   سَـــالنَّصـــبَثْ إِثَـنَّغْـــرَا
«إِذَا لَـقُـــــوا» ذِيـنْ يـجْـنْ   «الـفَـــرِيقَـــيْنِ» يِهْـــونْ[66]
«وَمـن يَـقْـــــتُـتْ» يَـا الطّـرْبَا   «أَئِـنَّـكُـمْ» «وَاذْكُـــــرَ»[67]

تعريبه :

إلا الـلـه بـالـنَّـصـب   فـخـمـسـة بالوقف
نـحـن حـفـظـنـاهـا   بـالـنـصـب قـرأنـاهـا
«إذا لَـقُـــوا» أول   «الـفـريـقـين» يَـسْـهـلُ
«ومـن يـقـنـت» يـاقـرا   «أئـنـكـم» «واذكـر»

تلكم باقة من الأشعار بالعربية الفصحى وببعض اللهجات المحلية وظفها أصحابها الناقلون منهم والمبدعون، لخدمة كتاب الله، الذي يمثل قاسما مشتركا بين الأمة الإسلامية، ورابطة قوية مستمرة بين شعوبها...

وفي اختيار الشعر لخدمة هذا الغرض العلمي (المقدس) من قبل عدد من العلماء على مر العصور، دليل على أن الفن يمكن أن يكون وسيلة تنمية وازدهار، فكريا وفنيا واجتماعيا.

ومن هذا المنظور ظهرت مسيرات لشخصيات رائدة، على امتداد رقعة العالم الإسلامي شرقه وغربه، مثلت هذا التوجه كأحسن ما يكون التمثيل من خلال مشاركتها وموسوعيتها، في محاولة للوصول إلى معرفة الكون والوجود في هذا الفضاء الفسيح من دنيا الله وحياة الناس، تقربا من الخالق وخدمة للمخلوق.

* * *

الهوامش :

(1) العمدة. 1 : 30. وانظر : تحفة الأريب. خ. ع. 590 د. ورقة 83 و. وزهر الأكم لليوسي 1:46. تحقيق : محمد حجي ومحمد الأخضر.

(2) ج 1 : 3. تحقيق : أحمد محمد شاكر.

(3) تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية. ص 10.

(4) الأنعام الآية : 82

(5) لقمان : 13

(6) التفسير والمفسرون. 1 : 15

(7) نفسه، ص : 101

(8) بينما يرى البعض عكس هذا كالحافظ النيسابوري. (المصدر السابق. ص : 76)

(9) نفسه، ص : 414.

(10) توفي سنة : 1171هـ.

(11) الاستقصا، 7 : 159.

(12) انظر البحث القيم للأستاذ المنوني تحت عنوان : مركز المصحف الشريف بالمغرب. دعوة الحق، ع 3. س 11.

(13) المقدمة، 4 : 1240. تحقيق وافي.

(14) الدر المنتخب، 4 : 381.

(15) الرحالي الفاروقي، دعوة الحق، ع 4. س 11.

(16) مقنع المحتاج، ص : 400 وما بعدها.

(17) المدرسة القرآنية بالمغرب، للأستاذ الگنوني، ودعوة الحق. ع 463. س 11.

(18) القراء السبعة هم :

- نافع بن عبد الرحمان المدني. تـ. سنة 159هـ.

- عبد الله بن كثير المكي تـ سنة : 126هـ.

- أبو عمرو بن العلاء البصري تـ. سنة : 155هـ.
- عبد الله بن عامر الدمشقي تـ. سنة : 118هـ.
- عاصم بن أبي النجود تـ. سنة : 129هـ.
- حمزة بن حبيب الزيات الكوفي تـ سنة : 158هـ.
- علي بن حمزة الكسائي تـ. سنة : 189هـ.

(19) أبو سعيد عثمان سعيد المصري. لقب بورش. لشدة بياضه. تـ سنة 197هـ.

(20) سراج القارئ المبتدي، وتذكار المقرئ المنتهي. ص : 9. مطبعة التوفيق - مصر.

(21) وحدة المغرب المذهبية د. عباس الجراري.

(22) الصلة. 2 : 410. نشره السيد عزت العطار، 1955م.

(23) جريدة الميثاق. ع 118. 15 رجب 1390هـ/17 ستمبر 1970م.

(24) ولد بمدشر اهبط من قبيلة سماته، على بعد حوالي 50 كلم من مدينة شفشاون، وتوفي سنة : 930هـ. (دوحة الناشر. ص : 15. تحقيق محمد حجي. ونشر المثاني، ج 1، ص : 35. تحقيق محمد حجي وأحمد التوفيق.)

(25) الصافات : الآية : 65.

(26) وفيات الأعيان 5 : 236. والجمان في تشبيهات القرآن، ص : 238.

(27) النازعات : 10.

(28) الأمالي 1 : 27.

(29) البقرة : 255.

(30) الكشاف 1 : 384.

(31) الاسراء : 16.

(32) الأمالي 1 : 103.

(33) النجم : 61.

(34) ذيل الأمالي. ص : 115.

(35) عبس : 31.

(36) الكشاف 4 : 220.

(37) العلق : 15.

(38) الكشاف 4 : 272.

(39) الأنبياء : 39.

(40) الكشاف 2 : 573.

(41) التوبة : 10.

(42) الكشاف. 2 : 176.

(43) الإسراء : 36.
(44) الكشاف : 2 : 449.
(45) البقرة : 228.
(46) ـ (47) تلخيص المفتاح للقزويني. ص : 8 ـ 9. ط 2. 1932 مصر.
(48) سورة النجم. الآية : 50.
(49) يعني أن فتحتي التنوين تكون متبوعتين (ـ ـ) وتدغم في اللام.أما شكل الألف فيكون وصليا. (أ)
(50) سورة التوبة : 43. «عفا الله عنك لم أذنت لهم».
(51) الكلمات الثلاث، تبدأ بها الأرباع الثلاثة التي يوجد بها لفظ «الصالحون»
ومواضعها كالتالي :
سورة الأعراف : 168 و الأنبياء : 105 والجن : 11.
(52) هي على التوالي : البقرة : 83 ـ الكهف : 86 ـ العنكبوت : 8 الشورى : 23 ـ الأحقاف : 15.
(53) يج = 13 بحساب الجمل.
(54) السور والآيات على التوالي : البقرة : 119 والمائدة : 10، 86.
(55) التوبة : 113 والحج : 51.
(56) الصافات : 23، 55، 64.
(57) الصافات : 163، وغافر : 7 والطور : 18.
(58) الحديد : 19 والانفطار : 14.
(59) سورة النمل : 21.
(60) النجم : 26.
(61) يونس : 101.
(62) سورة هود : الآية : 80.
(63) سورة إبراهيم : الآية : 2.
(64) محمد المنوني. دعوة الحق، ع 3. س 11. ص 76.
(65) معلمة المدن والقبائل. ملحق 2. ص : 18 ـ 19.

* * *

ابن جابر الأندلسي شاعر المديح النبوي

الدكتور فاروق حمادة(*)

أنزل الله تعالى كلمة الحق القدسية، تتلى في المحاريب ويتقرب بها المتقربون للحضرة الالهية مادامت الأرض والسماوات واستمرت السلالة البشرية، في مدح محمد بن عبد الله سيد البشرية «وإنك لعلى خلق عظيم» فأيقظت هذه الكلمات النورانية من حوله من صحابته وغيرهم وكانوا من قبل يعاشرونه ويعرفونه، ويشهدون له بسني الأخلاق. وكريم الشيم الإنسانية. ولكنهم بعد نزول هذه الآية الكريمة أصبح ثناؤهم عليه ومدحهم له من سنا هذه الآية الكريمة وماشاكلها من الآيات القرآنية. إذ بها أدركوا أن هذه السجايا والخلال منحة ربانية، وعناية علويّة، فأصبح بذلك الميزان الأقوم، والمثال الأرفع الأكرم لكل خصلة سنية، وتوالت عليه المدح تغترن من معين الآيات السماوية.

ولقد مدحه صحابته الذين عاشروه، وخبروا أمره، وعرفوا شأنه في ليله ونهاره وحله وترحاله، وجميع تقلباته وأحواله، ففاضت منهم القلوب، وانطلقت الألسنة تخلد للآتي جانبا من سيرته وحياته، ومعجزاته وآياته، ونافحوا عنه بذلك

---

* أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

أمام المغرضين المتحاملين، فحسان بن ثابت ـ شاعره في المحافل، وعبد الله بن رواحه بين يديه في المغازي والنوازل. وكعب بن مالك يتغنى بمدحه في البكور والأصائل، وغير هؤلاء كثيرون من صحابته الأخيار الأفاضل. وقد نالت قصيدة كعب بن زهير بن أبي سلمى التي قالها بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم مالم ينله غيرها إذ بزت في ميدان الشعر قول كل قائل، لأنها صدرت في موقف رهيب وساعة حرجة، فقد كان مهدر الدم، مباح القتل جراء افترائه على الرسول صلى الله عليه وسلم وهجائه وقوة لدده وعدائه، فجاء متوسلا تائبا بعد أن ضاقت عليه الدنيا برحبها، فوسعه حلم النبي صلى الله عليه وسلم وكرمه وعفوه، وأنشد قصيدته على رؤوس الأشهاد في الحضرة النبوية، مصورا معاناته وماكان فيه، وما يطمح إليه من عفو وصفح، بصدق دخيلة وقوة كلمة وحسن أداء، فهزت أعطاف النبي الكريم، وأثرت في قلبه الشريف ومسامعه فألقى عليه البردة التي كان يرتديها صلوات الله وسلامه عليه. مما جعل لهذه القصيدة الأثر الكبير في الأدب العربي عامة والمديح النبوي خاصة، وعرفت بقصيدة البردة ومطلعها :

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول ... متيم في إثرها لم يفد مكبول

وبانت : أي ذهبت وفارقت، والمتبول : الهالك، والمتيم : العبد المذلل. إلى أن يقول فيها :

تسعى الغواة جنابيها وقولهم : ... إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول

وقال كل صديق كنت آمله : ... لا ألهينك إني عنك مشغول

فقلت : خلوا سبيلي لا أبالكم ... فكل ما قدر الرحمن مفعول

نبئت أن رسول الله أوعدني ... والعفو عند رسول الله مأمول

إلى أن يقول :

إن الرسـول لنور يسـتـضـاء به	مـهند من سـيـوف الله مـسلول
في عـصـبـة من قـريش قـال قـائلهم،	ببطـن مكه لما أسلمـوا : زولوا
زالوا فـمـا زال أنكاس ولا كـشف	عند اللقـاء ولا مـيل مـعـازيل
ثم العـرانين أبطال لبـوسـهـم	من نسج داود في الهيجا سرابيل[1]

والأنكاس : مجمع نكس وهو الضعيف

ومنذئذ فكم من مشطر لهذه القصيدة، ومخمس ومعارض، وناسج على منوالها، قال المقرّي في نفح الطيب[2] : ولم تزل الشعراء من ذلك الوقت إلى الآن ينسجون على منوالها ويقتدون بأقوالها ـ تبركا بمن أنشدت بين يديه، ونسب مدحها إليه ولما صنع القاضي محي الدين بن عبد الظاهر قصيدة في مدح النبي صلى الله عليه وسلم على وزن بانت سعاد قال:

لقـد قـال كـعب في النبي قـصـيـدةً،	وقلنا، عـسى في مـدحـه نتـشـارك
فـإن شـملتنا بالجـوائز رحـمـة	كـرحـمـة كـعب فـهـو كـعب مـبـارك

أما مدائح الصحابة الآخرين رضوان الله عليهم، فيأتي في طليعها دواوين الشعراء منهم وخاصة ديوان حسان بن ثابت الأنصاري. وقد جمع الحافظ ابن سيد الناس اليعمري المتوفى سنة 734 هـ مدائح الأصحاب في كتاب، أسماه : منح المدح في ذكر من مدح النبي صلى الله عليه وسلم من الصحابة الكرام، ويقع في ثلاث وتسعين ورقة مخطوطة توجد بمكتبة شهيد علي بتركيا.

وتوالت المدح في الجناب النبوي الشريف بعد الصحابة من الشعراء والبلغاء، وستبقى إلى يوم الدين وقد رأيت في كتب الفهارس كتابا لأبي عبد الله محمد بن

مرتفع بن جبرائيل المقري تحت عنوان : نتائج العقول في مدائح الرسول صلى الله عليه وسلم يوجد بالمكتبة الظاهرية بدمشق الشام ومن الذين شرفوا بمدح المصطفى صلى الله عليه وسلم ابن جابر الأندلسي، وهو : شمس الدين محمد بن أحمد بن علي بن جابر الأندلسي الهواري المالكي من أهل ألمرية، ولد سنة 698 هـ بألمرية، وقرأ القرآن على محمد بن يعيش وعلى بن عمر القيجاطي والفقه على محمد بن سعيد الرندي والحديث على أبي عبد الله الزواوي.[3]

ثم ارتحل إلى الديار المصرية فسمع بها من أبي حيان سنة ثمان وثلاثين وسبعمائة وصحبه أبو جعفر، أحمد يوسف الغرناطي الرعيني، وكان كالكاتب له إذ كان ابن جابر ضريرا، فاشتهرا بالأعمى والبصير، وأبو جعفر هذا كان دينا حسن الخلق عارفا بالنظم والنثر[4]، وطوّفا في المشرق وحجّا، وأقاما بدمشق قليلا، ثم تحولا إلى حلب أواخر سنة ثلاث وأربعين وسبعمائة كما يقول الصلاح الصفدي، وسكنا البيرة، وهي قلعة بين حلب والثغور الرومية أي شمال حلب، فاستمرا بها نحوا من ثلاثين سنة. قال ابن الجزري شيخ القراء : قرأت عليهما قصيد ابن القيجاطي والتيسير وغير ذلك أوائل سنة إحدى وسبعين وسبعمائة[5]، قال الحافظ ابن حجر ـ وهو من تلامذة تلامذته ـ : وقد انتفع به ـ أي بابن جابر ـ أهل تلك البلاد ـ وحدثا بها ـ أي البيرة ـ وفي حلب، عن الحافظ المزي بصحيح البخاري والجزري، وابن كاميار، وغيرهم، وقد أجاز لمن أدرك حياته، ومات في جمادى الآخرة سنة 780 هـ بالبيرة.

وشهادة ابن حجر العسقلاني له ـ وهو أمير المؤمنين في الحديث في عصره ـ هذه الشهادة تؤكد أن له باعا في الحديث، واطلاعا على السنة النبوية الشريفة، ولا

غرابة في ذلك وقد درسها على أهلها في الغرب والشرق، ومما يستحسن له - ويدل على معرفته بالسنة ومصطلحها قوله موريا في محاسن مصر ونيلها :

ما زلت أسند من محاسن أرضها خبرا صحيحا ليس بالمقطوع
كم مرسل من نيلها ومسلسل ومدبج من هضبها المرفوع

وفي هذين البيتين ثمانية من مصطلحات الحديث النبوي الشريف، وكان هذا النوع من النظم قد شاع عند المحدثين في عصره، واشتهر في قصيدة ابن فرح الإشبيلي نزيل دمشق المتوفى 699 هـ، ومطلعها :

غرامي صحيح والرجا فيك مفصل وحزني ودمعي مرسل ومسلسل
وصبري عنكم يشهد العقل أنه ضعيف ومتروك، وذلي أجمل
ولا حسن إلا استماع حديثكم مشافهة يملى عليّ فأنقل

وهذه القصيدة في عشرين بيتا غزلية الصياغة وضمنها ابن فرح الأشبيلي عددا من مصطلحات الحديث، وعليها شروح عديدة.

ومما يدل على تمكن ابن جابر الأندلسي وسعة اطلاعه على اللغة والفقه والأصول وغيرها ما ذكره في أبيات مدحية موريا ضمنها عشرين كتابا أو يزيد من أمهات مصادر المعرفة الإسلامية، يقول فيها :

عرائس مدحي كم أتين لغيره فلما رأته قلن هذا من الأكفا
نوادر آدابي ذخيرة ماجد شمائل كم فيهن من نكت تلفى
مطالعهن المشارق للعلا قلائد قد راقت جواهرها رصفا
رسالة مدحي فيك واضحة ولي مسالك تهذيب لتنبيه من أغفى
فيا منتهى سؤلي ومحصول غايتي لأنت امرؤ من حاصل المجد مستصفى

قال المقّري[6] : وقد اشتملت هذه الأبيات الخمسة على التورية بعشرين كتابا، وهي : العرائس للثعلبي، والنوادر للقالي وغيره، والذخيرة لابن بسام وغيره، والشمائل للترمذي ـ والنكت لعبد الحق الصقلي وغيره، والمطالع لابن قرقول وغيره، والمشارق للقاضي عياض وغيره والقلائد لابن خاقان وغيره، ورصف المباني في حروف المعاني للأستاذ ابن عبد النور، وهو كتاب لم يصنف في فنه مثله[7]، والرسالة لابن أبي زيد القيرواني، والواضحة لابن حبيب، والمسالك للبكري وغيره، والجواهر لابن شاس وغيره. والتهذيب في اختصار المدونة وغيره، والتنبيه لأبي اسحق الشيرازي وغيره، ومنتهى السول لابن الحاجب، والمحصول للإمام الرازي، والغاية للإمام النوري وغيره، والحاصل مختصر المحصول، والمستصفى للغزالي.

وإذا كان ابن جابر الأندلسي متمكنا من علوم القرآن والفقه والحديث وغيرها وقال فيه حجة القرآن والقراءات ابن الجزري عند ذكره مع القراء في غاية النهاية في طبقات القراء : شيخنا إمام بارع فقد عرف أديبا لغويا شاعرا، وقد ذكر ابن الخطيب في الإحاطة أنه نظم فصيح ثعلب، وكفاية المتحفظ لابن الأحدابي، وفي هدية العارفين؛ له قصيدة في أسماء سور القرآن، وكتابه في نظم فصيح ثعلب : حلية الفصيح في نظم ما قد جاء في الفصيح وله شرح على ألفية ابن مالك المشهورة في النحو ومنه نسخة في المكتبة الظاهرية بدمشق وفي غيرها[8]، قال السيوطي[9] : وهو كتاب مفيد يعتني بالإعراب للأبيات، وهو جليل جدا نافع للمبتدئين.

وله شرح على ألفية ابن معطي في ثلاثة مجلدات أو ثمانية، وغاية المرام في تثليث الكلام، وهو مخطوط، وقصيدة ميمية في الظاء والضاد. قال الزركلي في الأعلام : اقتنيت نسخة منها مضبوطة ضبطا جيدا.

كل هذا العطاء الخصب، والميدان العلمي الفسيح الرحب لم يواز شهرة ابن جابر كمادح للجناب النبوي الشريف وشاعر لمقام الرسالة المنيف، وقد ذكروا له من محاسن شعره قوله :

ولست أرى الرجال سوى أناسي   همومهم موافاة الرجال
أطالوا في الندى إهلاك مالي   فعاشوا في الأنام ذوي كمال

وقوله :

ولما وفقنا كي نودع من نأى   ولم يبق إلا أن تحث الركائب
بكينا وحق للمحب إذا بكى   عشية سارت عن حماه الحبائب

وقوله :

كم ليال خلت بكم كاللآلي   نظمتها لنا يد الأزمان
أيها النازحون عن رأي عيني   وهم في جوانحي وجناني
ما ألذ الوصال بعد التنائي   وأمر الفراق بعد التداني
قد وكلناكم لرب كريم   غير وان عن عبده في أوان
ما رحلنا عن اختيار ولكن   رحلتنا تلونات الزمان

وكأني به يزفر بأنفاسه هذه القصيدة وهو يودع أحبة أنس بهم فترة من الزمن وركن إليهم برهة من الدهر، ولم تساعده الأيام على استمرار الإقامة معهم، وقد تقلب كما هو معروف عنه من الأندلس إلى مصر والحجاز والشام، وهذه المقطوعة مؤثرة معبرة بكلمها وقافيتها، فلله دره !!

ومن محاسن شعره :

ياأيها الحادي اسقني كأس السرى   نحو الحبيب ومهجتي للساقي
حي العراق على النوى واحمل إلى   أهل الحجاز رسائل العشاق
يا حسن ألحان الحداة إذا جرت   نغماتها بمسامع المشتاق

وقوله :

ياصاحب المال ألم تستمع لقوله : «ماعندكم ينفد»؟[10]

فاعمل به خيرا فوالله ما يبقى ولا أنت به مخلد.

وقوله :

إن شئنا أن تجد العدوّ وقد غدا لك صاحبا يولي الجميل ويحسن

فاعمل كما قال الخبير بخلقه في قوله : «ادفع بالتي هي أحسن»[11]

وقوله :

الخير في أشياء عن خير الورى وردت فأبدت كل نهج بين

(دع ما يريبك، واعملن بنية وازهد، ولا تغضب، وخلقك حسّن)[12]

ورغم كثرة شعره، وتفننه في نظمه ونثره، فإنه قد خص الكثير منه للمديح النبوي وآله، وطيبة وساكنها عليه أفضل الصلاة والسلام، وأرض الحجاز والحرم بصفة عامة. قال الحافظ ابن حجر العسقلاني : وكان كثير النظم، ونظم الحلة السيرا، في مدح خير الورى على قافية الميم على طريقة الصفي الحلي[13].

وله : العين في مدح سيد الكونين. قال المقري : وله أمداح نبوية كثيرة، وقال أيضا : وله ديوان شعر، وأمداح نبوية في غاية الإجادة[14]، وقال في هدية العارفين : نفائس الملح وعرائس المدح ديوان شعره في مدائح النبي صلى الله عليه وسلم[15] ومما جاء عنه في مدح آل الرسول صلى الله عليه وسلم :

كرام فخام من ذؤابة هاشم يقولون للأضياف : أهلا ومرحبا

فيفعل في فقر المقلين جودهم كفعل علي يوم قاتل مرحبا

ومرحب هو اليهودي الذي بارزه سيدنا علي بن أبي طالب يوم خيبر فقتله.

ومما يستجاد ويستلطف له ما قاله عندما أمر السلطان سنة سبعمائة وثلاث وسبعين أن يتميز الأشراف عن عامة الناس بعصائب خضر على الغمائم ففعل الناس ذلك في مصر والشام وغيرهما فقال(16):

جـعلوا لأبناء الرسـول عـلامـة   إن العـلامـة شـأن من لم يشـهـد
نـور النبـوة في كـريم وجـوهـهم   يغني الشـريف عن الطراز الأخـضـر

ومن جليل صنعه في المديح النبوي تشطيره لمعلقة امرئ القيس قفا نبك.. وصرفها إلى مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ومما قال فيها :

خليلي هذا قـبـر أشـرف مـرسل   (قـفـا نبك من ذكـرى حـبـيب ومنزل)
رويد كـمـا نبكي الذنوب التي خلت   (بسـقط اللوى بين الدخـول فـحـومل)
منازل كـانت للتـصـابي فـأقـفـرت،   (لما نسـجـتـهـا من جنوب وشـمـأل)

قال صاحبه أبو جعفر الإلبيري :

ثم جرى على هذا النمط، واستخرج الدرر النفيسة من ذلك السقط، وقال كذلك فيه : أخذ أعجاز هذه القصيدة من أولها إلى آخرها على التوالي وضع لها صدورا، وصرفها إلى مدح النبي صلى الله عليه وسلم، فجاء في ذلك بما لم يسبق إليه، ولم يقف أحد في تلك المعاني على ما وقف عليه(17)

وأما بديعيته التي تسمى بديعية العميان فمطلعها(18) :

بطيـبـة انزل ومـيـم سـيـد الأمم   وانشـر له المدح وانثـر طيب الكلم

ومما جاء فيها :

من أعـرب العـرب إلا أن نسـبـتـه   إلى قـريش حـمـاة البـيت والحـرم

لا عـيب فـيـهم سـوى ألا ترى لهم ... ضـيـفـا يجـوع ولا جـارا بمهـتـضم

قل للصـبـاح إذا مـالاح نورهـم ... إن كـان عندك هذا النور فـابتـسم

إذا بدا البـدر تحت الليل قلت له : ... أأنت يا بدر أم مـرأى وجـوهـهم ؟

كم قـائل قـال : حـاز المجـد وارثه ... فـقلت : هم وارثوه عن جـدودهم

قد أورث المجـد عـبد الله شـيـبة عن ... عـمـرو بن عـبـد مناف عن قـصـيـهم

فجاء فـيـهم بمن جـال السـمـاء ومن ... سـمـا على النجم في سـامي بيـوتهم

إن تقرأ «النحل» تنحل جسم حاسدهم ... وفي «براءة» يبـدو وجـه جـاهـهم

قـوم النبي فـإن تحـفل بغـيـرهـم ... بين الورى فـقـد استـسـمنت ذا ورم[19]

وقد لقيت هذه البديعية القبول والرضا عند الأدباء والشعراء، وشرحها صاحبه ورفيقه أبو جعفر الإلبيري، وقال في خطبته :

لما كانت القصيدة المنظومة في علم البديع المسماة بالحلة السيرا في مدح خير الورى التي أنشأها صاحبنا الإمام العلامة شمس الدين أبو عبد الله بن جابر الأندلسي نادرة في فنها فريدة في حسنها ـ يجنى ثمر البلاغة من غصنها ـ وتنهل سواكب الإجادة من مزنها، لم ينسج على منوالها ـ ولا سمحت قريحة بمثالها ـ رأيت أن أضع لها شرحا يجلو عرائس معانيها لمعانيها، ويبدي غرائب ما فيها لموافيها... وسماه طراز الحلة وشفاء الغلة[20]

وكان ابن جابر قد التزم أن يأتي في كل بيت بنوع من أنواع البديع(21) قال الإمام السيوطي : وهي بديعية، ونظمها عال، لكنه أخل فيها بذكر أنواع كثيرة جدا من البديع.

قلت : وللسيوطي رحمه الله بديعية.

وقال الدكتور زكي مبارك عن بديعية ابن جابر : لقد ابتكر فنا جديدا هو البديعيات وذلك أن تكون القصيدة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ولكن كل بيت من أبياتها يشير إلى فن من فنون البديع[22].

ويقول : إن ابن جابر قد تأثر بقصيدة نهج البردة لشرف الدين البوصيري، وافتتن بها، وظهر أثرها في شعره، وشغل نفسه بمعارضتها، وأيد دعواه بقول ابن جابر :

أما معاني المعاني فهي قد جمعت   في ذاته فبدت نارا على علم
كالبدر في شيم، والبحر في ديم   والزهر في نعم، والدهر في نقم

وقوله :

يا أهل طيبة في مقامكم قمر   يهدي إلى كل محمود من الطرق
كالغيث في كرم، والليث في حرم   والبدر في أفق والزهر في خلق

ولاحظ زكي مبارك أن ابن جابر مفتق فى البديعيات الذي اهتبل به الشعراء والمادحون، والحق أن نهج البردة التي توفي صاحبها قبل ولادة ابن جابر بسنتين أي 696 قد أثرت في جميع المتأدبين وخطت مجرى متميزا في الشعر العربي والأدب الإسلامي.

ويلاحظ كذلك أن صفي الدين الحلي وله بديعية قد توفي قبل ابن جابر بثلاثين سنة وكان حامل راية البديع وفنونه في الشعر العربي وآزره في ذلك ابن جابر الأندلسي معاصره.

وإنه لجدير أن تدرس بديعية ابن جابر دراسة مقارنة مع قصيدة البردة من نواح شتى أدبية وغير أدبية، وتقارن مدائح البوصيري بمدائح ابن جابر، ومنها رائيته الفائقة الرائقة التي يقول فيها :

بخـيـر الخلق يشـرح كل صـدر وعند الله حـاز أجل قـدر

بشق الصـدر خص كـشق بدر كـمـا خص الكليم بشق بحـر(23)

وسـعـي الروح جـاء لدفع شك كسعي عصا الكليم لدفع سحـر(24)

لقـد سـعـدت حليـمـة حيث حـازت رضـاعـتـه ونالت كل فـخـر،

فـدر عليـه منهـا الثـدي حـالا ولـم يك قـبـل ذا يشـفـي بدرّ

وأعلم أنـه لأخـيـه حق فـغـادر ثديهـا الثـاني بوفـر

وشـارفـهـا جـرت لبنا فـأروت وكـانت لا تبض لهم بقطـر(25)

وأسـرعت الأمّـان به نهـوضـا فـأعجب كل من في الركب يسري(26)

وكـانت من وراء القـوم ضـعـفـا فـصـارت من أمـام القـوم تجـري

فـقـالوا : إن لابنك ذا لشـأنا أخـذت مـبـاركـا فـثـقي بسـيـر

وكـان يشب في شـهـر كـعـام إذا اعـتـبـروا وفي يوم كـشـهـر

ويصـبح دون صـبـيـتـهم دهينا كـحـيـلا طيـبـا من غـيـر عطر

وكـانوا في أشـد الأرض جـدبا فـعـم القـطر منـهـا كل قطـر

وخلف بيـوتهم جـبـريل وافى فـشق الصـدر منه بغـيـر ضـر

وألقى مـضـمـز الشـيطان منه فطـهـره فـنـال أتم طـهـر

حـشـا منه الحـشـا علمـا وحلمـا وإيمـانـا عـلـى ورع وصـبـر

وأكـرمـه الإله بشق صـدر ووضـع الـوزر عـنـه ورفـع ذكـر

فكـان رضـى بلا سـخـط وبذلا بـلا بـخـل وخـيـرا دون شـر

لـه خـلـق المـلائـك وهـو خـلـق من البـشـر الخـصـيص بكل بشـر

إله العـرش أرسله بشـيـرا نذيرا داعـيـا لهـدى ويسـر

فـأبدلنا بهـدي بعـد جـهل وعـوضنا بيـسـر بعـد عـسـر

عليـه صـلاة رب العـرش تندى كـمـا تندى الرياض بكل فـجـر

يواصل عـرفـهـا آلا وصـحـبـا كـأن ثناهـم نفـحـات زهر(27)

إن هذه القصيدة نموذج من مدائح ابن جابر الأندلسي، ومنها يدرك القارئ الباحث أن هذا الإمام كان ذا اطلاع واسع على السيرة النبوية ودقائقها، ولهذا نراه يسوق تفاصيل السيرة النبوية وأدق الأشياء فيها، كما يلاحظ المتأمل أن ابن جابر جرى على عادة كتاب السيرة وناظميها وشعراء المديح النبوي بذكر ما ورد في السيرة كله وفيه ما هو صحيح وما هو غير صحيح من ضعيف وواه ومتروك، وموضوع أحيانا من حيث الصناعة الحديثية، ولم يكن بدعا في ذلك بل سبقه غيره البوصيري وآخرون وتواطؤا على هذا الأمر، وغايتهم من ذلك أن يطلع القارئ على مدائحهم على كل ما ورد في كتب السيرة فإذا حفظت هذه المنظومات فكأنما حفظت السيرة النبوية كما هي مدونة في مصادرها، وقد أبدى العذر لهؤلاء شيخ المحدثين في عصره وعصرهم، وكان معاصرا لابن جابر ذلك هو الحافظ الناقد زين الدين العراقي المتوفى 806 هـ. في صدر ألفيته التي نظم فيها السيرة النبوية، فقال :

وليعلم الطالب أن السيرا ... تجمع ما صح وما قد أنكرا

والقصد ذكر ما أتى أهل السير ... به وإن إسناده لم يعتبر

وكذلك نلاحظ صفة البديع ظاهرة جلية في مدائح ابن جابر إذ أصبحت مقررا في شعراء عصره له الصيت الذائع، والقدر الكبير، ولعل من لا يرصع شعره بالبديع، لا يعتد به شاعرا ماهرا، وهكذا كان جميع معاصريه الذين رفع لهم ذكر بالشعر أو بالنثر بدءا من الشاب الظريف محمد بن سليمان ت 688 هـ، والبوصيري 696 هـ، وزين الدين عمر بن الوردي ت 749، وصفي الدين الحلي 750، وابن نباته جمال الدين أبي بكر ت 768 هـ، وابن حجة الحموي ت 838 هـ وآخرين.

ومما تركه ابن جابر الأندلسي من شعره الرائق في وصف حياة النبي صلى الله عليه وسلم ومعجزاته الباهرة قوله[28]:

طوى كشحه تحت الحجارة من طوى ... وإحسانه ما قل منه مثال[29]

كأن عيال الناس طرا عياله ... فكلهم مما لديه يعال

يبيت على فقر ولو شاء حولت ... له ذهبا محضا ربى وجبال

وما كانت الدنيا لديه بموقع ... فقد صرمت فيها لديه حبال

رأى هذه الدنيا سريعا زوالها ... فلم يرض شيئا يعتريه زوال

لعمرك ما الأعمار إلا قصيرة ... ولكن آمال الرجال طوال

أتته مفاتيح الكنوز فردها ... وعافت يمين مسها وشمال

وكان يفيض المال بين عفاته ... كما فضت الترب المهال شمال[30]

فما كان للمال الشديد بمائل ... وكم غر أرباب العقول فمالوا

به فرّج الله المضايق كلها ... وبان حرام للورى وحلال

فأنصف مظلوما وأمن خائفا ... وأغنم محتاجا ونعم مآل

بشير نذير صادق القول صادع ... لكل كلام جاء عنه كمال

بليغ يصوغ القول كيف يريده ... لكل مقام ينتحيه مقال

جميل جليل مانح غير مانع ... عليه وقار ظاهر وجلال

إذا أبصرته العين هابت فلم تكن ... لتملأ منه العين حين تجال

شفيع رفيع ناصر ناصح لنا ... رحيم رحيب العفو حين ينال

حبيب إلى رب الأنام محبب ... إلى الخلق إلا من لديه ضلال

لقد شهدت حتى الوحوش ببعثه ... وصدّق ذيب قوله وغزال

وكان مصونا بالغمام مظللا ... إذا الناس مالوا للظلال وقالوا[31]

ومن هذه القصيدة، إضافة إلى ما تقدم، يتبين كم كان يحرص على صناعة البديع بفنونه وهذه القصيدة حلوة سمحة تذكر بنهج البردة للشرف البوصيري، وفي طيها حكم ومواعظ.

ومن نماذج شعره ما نظم في معركة بدر الكبرى فقال :

بدا يوم بدر وهو كالبدر حوله	كواكب في أفق المواكب تنجلي
وجبريل في جند الملائك دونه	فلم تفن أعداد العدد المخذل
رمى بالحصى في أوجه القوم رمية	فشردهم مثل النعام المجحفل
وجادلهم بالمشرفي فسلموا	فجاد له بالنفس كل مجندل
عبيدة سل وحمزة واستمع	حديثهم في ذلك اليوم من علي
هم غيبوا بالسيف عتبة إذ غدا	فذاق الوليد الموت ليس له ولي
وشيبة لما شاب خوفا تبادرت	إليه العوالي بالخضاب المعجل
وجار أبو جهل فحقق جهله	غداة تردى بالروى عن تذلل
فأضحى قليبا في القليب وقومه	يؤمونه فيها إلى شر منهل
وجاءهم خير الأنام موبخا	ففتح من أسماعهم كل مقفل
وأخبر ما أنتم بأسمع منهم	ولكنهم لا يهتدون لمقول
سلا عنهم يوم السلا إذ تضاحكوا	فعاد بكاء عاجلا لم يؤجل
ألم يعلموا علم اليقين بصدقه	ولكنهم لا يرحبون لمعقل
فيا خير خلق الله جاهك ملجئي	وحبك ذخري في الحساب وموئلي
عليك صلاة يشمل الآل عرفها	وأصحابك الأخيار أهل التفضل[32]

وأختم هذه النماذج من شعر هذا الإمام في طيبة الطيبة وأهلها جيران النبي صلى الله عليه وسلم، وإبراز مزايا سكنها وفضل ساكنيها وإن لم تكن في القوة

والجزالة كالنماذج السابقة، ولكن تفيد الدارس والباحث في تكوين صورة عن شعر ذلك العصر وشاعره، لغة وخيالا وصورا بيانية وبديعية وفكرة ومضمونا، فيقول[33]:

هناؤكم يأهل طيبة قد حقّا ... فبالقرب من خير الورى حزتم السبقا
فلا يتحرك ساكن ثوى بربوعها ... إلى سواها ولو جار الزمان ولو شقا
فكم ملك رام الوصول لمثل ما ... وصلتم فلم يقدر ولو ملك الخلقا
فبشراكم نلتم عناية ربكم ... فها أنتم في بحر نعمته غرقى
ترون رسول الله في كل ساعة ... ومن يره فهو السعيد به حقا
متى جئتم لا يغلق الباب دونكم ... وباب ذوي الإحسان لايقبل الغلقا
(فيسمع شكواكم ويكشف ضر كم) ... ولا يمنع الإحسان حرا ولا رقا
بطيبة مثواكم وأكرم مرسل ... يلاحظكم فالدهر يجري لكم وفقا
(وكم نعمة لله فيها عليكم ... فشكرا ونعم الله بالشكر تستبقى
أمنتم من الدجال فيها فحولها ... ملائكة يحمون من دونها الطرقا
كذاك من الطاعون أنتم بمأمن ... فوجه التلالي لا يزال لكم طلقا)
فلا ننظر إلا لوجه حبيبكم ... وإن جاءت الدنيا ومرت فلا فرقا
حياة وموتا تحت رحماه أنتم ... وحشرا، فستر الجاه فوقكم ملقى
فيا راحلا عنها لدنيا يريدها ... أتطلب ما يفنى وتترك ما يبقى
أتخرج عن حوز النبي وحرزه ... إلى غيره، تسفيه مثلك قد حقا
لئن سرت تبغى من كريم إعاشة ... فأكرم من خير البرية ما تلقى
هو الرزق مقسوم وليس بزائد ... ولو سرت حتى كدت تخترق الأفقا
فكم قاعد قد وسع الله رزقه ... ومرتحل قد ضاق بين الورى رزقا
فعش في حمى خير الأنام ومت به ... إذا كنت في الدارين تطلب أن ترقى
إذا قمت فيما بين قبر ومنبر ... بطيبة فاعرف أين منزلك الأرقى
لقد أسعد الرحمن جار محمد ... ومن جار في ترحاله فهو الأشقى

وإني لأعجب كيف يهنئ أهل طيبة على المقام فيها، ويحثهم على الصبر لأدائها وشدتها وظروفها كيفما كانت، ويطلب منهم الفرح بالجوار الشريف، ولم يجاور هو فيها عمره ويقيم دهره ؟! مع تنقله في مصر والحجاز والشام، حتى استقر به في البيرة من أعمال حلب الشهباء المقام. ومات فيها بعد إقامته زهاء الثلاثين من الأعوام، من شدة تشوقه للحجاز والحرمين وشدوه بالمديح النبوي على الدوام !!

ولعل دراسة تلك الفترة تكشف لنا عن ذلك إذا لم يسعفنا تصريحه في آثاره بذلك وفي الختام أؤكد أن هذا الإمام المحب يستحق الدراسة المدققه الواسعة بعد جمع شعره وآثاره من نثر ومراسلات. وإنه لحقيق بذلك وأهل، وهو دين على أهل الأدب والشعر من أجيالنا الصاعدة التي تاهت في دراسات فارغة جوفاء منذ ثلاثين عاما أو يزيد. لإبراز موهبته التي أثرت في عصرها وما تلاه وشغلت الناس، لقد راسل المؤرخ الأديب الكبير صاحب التصانيف النافعة الممتعة صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي المتوفى 764 أي توفي قبل ابن جابر بستة عشر عاما وأثنى عليه في شعره ومن ذلك قوله من قصيدة طويلة يستجيز فيها الصلاح الصفدي :[34]

إن البـــداعـــة لفظ أنت مـــعناه وكـل شـيء بـديـع أنـت مـــــغـنـاه
إنشــاد نظمك أشـهى عند سـامـعـه من نظم غـــيـــرك لو اســحق غناه

يشير في بيته الثاني إلى اسحق الموصلي المغني المشهور.

فأجابه الصفدي :

يا فـاضــلا كـرمت فـينا سـجـايـاه وخــــصـنـا بـالـلآلـي فـي هـدايـاه
خـصـصـتني بقـريض شف جـوهره لمـا تـألـق مـنـه نـور مـــــعـنـاه

من كل بيت مبانيه مشيدة	كم من خبايا معان في زواياه
وغير مستنكر من أهل أندلس	لطف إذا هب من روض عرفناه
هم فوارس ميدان البلاغة في	يوم الفصاحة إن خطوا وإن فاهوا
إيه تفضلت بالنظم البديع فما	أعلاه عندي من عقد وأغلاه
أقسمت لو سمعته أذن ذي حزن	في الدهر ألهمه البشرى وألهاه
أشرت فيه بأمر ما أقابله	إلا بطاعة عبد خان مولاه
ولست أهلا لأن تروي فضائح ما	عندي لأني من التقصير أخشاه

وليس إلا الذي ترضاه فارو عن الملـــــــوك مارحت تهواه وترضاه

إن هذه الإشادة من الصفدي الأديب المتمكن لابن جابر لتؤكد على المتأدبين وأهل الشعر أن يعطوه في الدراسات المعاصرة قدره ومكانه.

وقد نقل المقري في نفح الطيب نموذجا لنثره في تقريظه لكتاب نسيم الصبا لابن حبيب[35] مما يدل على قوة عارضته وواسع تمكنه في اللغة وغيرها من فنون العلم مما يؤكد ما قلناه، ويعزز في نفوس الباحثين ما رجوناه سائلين الله تعالى أن يهدينا سواء السبيل، ويوفقنا لكل عمل صالح نبيل وهو حسبنا ونعم الوكيل.

الهوامش :

1 - انظر السيرة النبوية لابن هشام 149/4، وما بعدها.
2 - انظر النفح 689/2.
3 - انظر ترجمته في الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة لابن حجر العسقلاني 339/3، وانباء الغمر بأنباء أبناء العمر، له كذلك 290/1، وبغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة للسيوطي 34/1، ونفح الطيب للمقري 268/2 وفوات الوفيات 157/2.
4 - ترجمته في الدرر الكامنة المتقدم 340/1، وإنباء الغمر لابن حجر 244/1.

5 ـ انظر غاية النهاية في طبقات القراء 60/2.
6 ـ انظر نفح الطيب 665/2.
7 ـ وهو مطبوع ضمن مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق بتحقيق أحمد محمد الخراط سنة 1975 م في مجلد ومؤلفه أحمد بن عبد النور المالقي توفي 702 هـ.
8 ـ انظر الأعلام للزركلي 328/5 ط دار العلم للملايين.
9 ـ انظر بغية الوعاة 35/1.
10 ـ اقتبس قوله تعالى : «ما عندكم ينفد، وما عند الله باق» سورة النحل، آية 96،
11 ـ اقتبس قوله تعالى : «ادفع بالتي هي أحسن فإذا الذي بينك وبينه عداوة كأنه ولي حميم» سورة فصلت، آية 34.
12 ـ يثير إلى أحاديث نبوية هي من كليات الشريعة الإسلامية وهي قوله صلى الله علي وسلم :
دع ما يريبك إلى ما يريبك... وحديث : إنما الأُعمال بالنيات...
وحديث : ازهد في الدنيا يحبك الله، وازهد فيما عند الناس يحبك الناس،
وحديث : أن رجلا قال للنبي صلى الله عليه وسلم أرضي، فقال : لا تغضب، فردد مرارا، قال : لا تغضب
وحديث : اتق الله حيثما كنت، وأتبع السيئة الحسنة تمحها، وخالق الناس بخلق حسن.
13 ـ انظر الدرر الكامنة 340/3، وصفي الدين الحلي هو : عبد العزيز بن سرايا، شاعر زمانه وصاحب بدبعية معروفة، وهو الذي أكثر من المحسنات البديعية في الشعر وخط هذا النهج توفي سنة 750 هـ، وله ترجمة في الدرر الكامنة 369/2، وبديعيته تقع في مائة وخمسة وأربعين بيتا.
14 ـ نفح الطيب 664/2.
15 ـ هدية العارفين في أسماء المؤلفين وآثار المصنفين 170/2.
16 ـ انباء الغمر 8/1.
17 ـ انظر نفح الطيب 686/2. ومعلقة امرئ القيس تقع في اثنين وثمانين بيتا بشرح الخطيب التبريزي.
18 ـ والبديعيات مدائح نبوية يضمنها صاحبها ما أمكنه من فنون البديع ومحسناته، وقد نظم هذا النوع غير واحد من الشعراء.
19 ـ انظر سبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد للإمام مجمد بن يوسف الشامي 234/1 ط الأولى بدارالكتب العلمية.
20 ـ أنظر نفح الطيب 767/2.
21 ـ وأذكر بأن البديع هو أحد أقسام البلاغة وهي البيان، والمعاني، والبديع، وهو تزيين الألفاظ أو المعاني بألوان بديعة من الجمال اللفظي أوالمعنوي، وينقسم إلى قسمين، محسنات لفظيه، كالاقتباس، والتضمين، والجناس، والسجع...
ومحسنات معنوية، كالتورية، والطباق، والمقابلة، وتأكيد المدح بما يشبه الذم.. إلخ وقد أوصل أنواع

البديع صفي الدين الحلي في شرحه لبديعيته إلى مائة وخمسين نوعا، وأوصلها ابن حجة الحموي المتوفى 837 هـ في شرح بديعيته إلى مائة وستة وثلاثين نوعا.

22 ـ انظر المدائح النبوية في الأدب العربي / ص /205 ط دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة د.ت.

23 ـ يثير إلى حادثة شق الصدر، وهو طفل في مرابع حليمة السعدية، وحادثة انشقاق القمر.

24 ـ يشير إلى سعي الشجرة إلى النبي صلى الله عليه وسلم ليشهد على صدقه وسترته لقضاء حاجته وقد جاء ذلك في أحاديث صحيحة عن عدد من الصحابة انظر صحيح مسلم 2306/4 عن جابر بن عبد الله ومسند الإمام الأحمد 172/4 وابن ماجه/ رقم /339 عن يعلى بن مرة، وحديث حنين الجذع الذي كان يخطب إليه ثم تركه عندما صنع المنبر، حديث متواتر.

25 ـ لا تبض : أي لا ترشح، يقال : لا يبض بعطاء ـ ولا تبض يده بخير.

26 ـ الأتان : أنثى الحمير، وجمعها : أتن.

27 ـ العرف : الرائحة، وانظر سبل الهدى والرشاد 391/1 ,392.

28 ـ انظر سبل الهدى والرشاد 103.102/7.

29 ـ طوى كشحه : أي عصب بطنه من الطوى أي الجوع، والرجل طاو : أي جائع خالي البطن وطوى يطوي، إذا تعمد ذلك.

30 ـ العفاة : السائلون ـ والشمال : ريح الشمال، وفضت الترب المهال، أي ذرته.

31 ـ انظر سبل الهدى والرشاد 64/4.

32 ـ موجودة ضمن مخطوط يضم مجموعة من المدائح النبوية، ومنها قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) بالخزانة العامة بالرباط تحت (رقم د 978) الصفحة 118-119 في ثمانية عشر بيتا، وذكرها محمد بن يوسف الشامي في سبل الهدى والرشاد 324/3 وزاد على المخطوط ثلاثة أبيات هي الموجودة متتابعة بين القوسين، وفي المطبوعة أخطاء فاحشة شملت جميع أجزاء ذلك الكتاب.

33 ـ انظر ذلك في الصلاح الصفدي الوافي بالوفيات 158/2 وذكر أنه اجتمع به وقال : وكان ينظم الشعر جيدا، وأنشدني شيئا من شعره.

34 ـ نسيم الصبا، كتاب صغير كسره مصنفه ابن حبيب على ثلاثين فصلا في أنواع البديع، ومؤلفه هو بدر الدين الحسن، ويكتب أحيانا ـ الحسين ـ بن عمر بن الحسين بن حبيب توفي سنة 779، قال الحافظ ابن حجر في الدر الكامنة في أعيان المائة الثامنة 29/2 : نشأ محبا في الآداب، وأخذ عن ابن نباتة وغيره وله : نسيم الصبا يشتمل على أدب كثير، واستعمل مقاصد الشفا لعياض وسماه أسنى المطالب في أشرف المناقب فسبكها سجعا. وله ترجمة في إنباء الغمر بأنباء أبناء العمر 249/1 وأشار الزركلي في الأعلام 208/2 إلى أن النسيم الصبا مطبوع.

* * *

قراءة في رسالة «أصول أسباب الرقي الحقيقي» لأحمد الصبيحي

محمد احميدة(*)

أحمد بن محمد الصبيحي المتوفي سنة 1363 هـ - 1944 م، واحد من الأعلام المغاربة الذين ظهروا في الساحة الثقافية خلال النصف الأول من القرن العشرين بشكل فاعل، نظرا لاهتماماته العلمية المتعددة، ومساهمته الملموسة في تحريك الوسط الثقافي بالمغرب عهدئذ.

وكان أحمد الصبيحي من الكتاب الذين لهم مشاركة في مجالات معرفية مختلفة تبدأ بالمجال الديني والفقهي والتاريخي، لتمتد إلى حقول الأدب والشعر والنقد. وقد شهد له بهذه المشاركة العلامة المرحوم عبد الله الجراري[1] فقال عنه : «من الكتاب البارزين المتوفرين على مشاركة علمية جعلته ينشط للبحث والتصنيف في شتى الميادين الثقافية، خاصة الأدب واللغة، له نحو العشرين مؤلفا». ومن جملة هذه المؤلفات التي وضعها أحمد الصبيحي رسالة وسمها بـ «أصول أسباب الرقي الحقيقي»، وهي كما يقول عنها المؤلف بانها موجهة إلى أهل المغرب الأقصى في نصيحتهم للأخذ بالأسباب الصحيحة للوصول إلى بحبوحة المجد الشامخ

(*) أستاذ جامعي، كلية الآداب، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، مدير مجلة «المناهل» وزارة الشؤون الثقافية، الرباط.

الشرف الأقصى[2]. وقد كتبت هذه الرسالة في الفترة ما بين 19 جمادى الثانية عام 1335 هـ/أبريل 1917 م و2 شعبان 1335 هـ 1917م وطبعت على الحجر بفاس في سبع وثلاثين صفحة (37).

وإذا كان أحمد الصبيحي قد وصف بأنه مشارك في مجالات معرفية مختلفة، فإن رسالة «أصول أسباب الرقي الحقيقي»، تكشف عن تنوع معارفه، واتساع اطلاعه، فهو يتناول مواضيع تلمس الديني والتاريخي والاقتصادي والسياسي والتربوي والتعليمي. والرسالة تتناول قضية كبرى ترتبط وثيقا بالواقع المغربي في جوانبه المختلفة، خلال العقدين الأولين من القرن العشرين، يتغيا صاحبها السعي إلى التنبيه على واقع متخلف يعيشه المغرب عهدئذ ويرغب في نفس الآن إلى تقديم حلول يعتقد الكاتب أن الأخذ بها سيعمل على نقل المغرب من هذه الوضعية المتخلفة إلى وضع يتلمس فيه البلد طريقه نحو مرتبة أرقى في السلم الحضاري.

وإذا كان عنوان هذه الرسالة يشي بأهدافها فمن الضروري أن هناك جملة عوامل دفعت أحمد الصبيحي إلى طرح هذه القضية، قضية تخلف المغرب خلال تلك المرحلة التاريخية، عن واقع حضاري يتحرك ويتطور باستمرار نحو الأفضل، وقد انتبه الكاتب إلى أن وطنه لا يساير هذا الإيقاع، وأن البون يتسع مع مر الزمن، والهوة تكبر بين عالم يأخذ بأسباب الرقي، ويطور وسائل نهضته باستمرار، وآخر يتقوقع داخل بيئة تجتر تقاليدها بشكل يعرقل النمو ويؤخر النهضة.

فما هي الدوافع التي حفزت أحمد الصبيحي سنة 1917 م ليدون هذه الرسالة الموجهة إلى أهل المغرب الأقصى ؟

نعتقد أن هناك مجموعة من الأسباب ربما كان من أهمها :

1 ـ أن صاحب هذه الرسالة يعتبر واحدا من فقهاء المرحلة المتنورين شارك بكتابات عديدة في مجالات معرفية مختلفة أشرنا إلى بعضها سابقا، ولا شك أن شعوره كعالم من علماء الفترة، بمسؤولية تغيير واقع متخلف لا يرضاه لوطنه، كان حافزا إلى الصدع بهذه الأفكار.

2 ـ طبيعة التكوين الثقافي والفكري لأحمد الصبيحي، فإلى جانب تشبعه بالثقافة التقليدية السائدة عهدئذ داخل الوسط المغربي، فإن الكاتب انفتح على معارف أخر بعيدة عن الحقل الفقهي واللغوي، وهو انفتاح لاشك كان مؤثرا في نمط تفكيره. لقد كان اتصال الصبيحي بالثقافة المتنورة الواردة من الشرق العربي واضحا، ولم يكن هذا الاتصال محصورا في الكتابة الاصلاحية التي نقرؤها عند جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ورشيد رضا، بل سيمتد اطلاع صاحب الرسالة إلى نمط آخر من التفكير أكثر انفتاحا وتشبعا بمقولات الفكر الغربي، على غرار ما نلمسه في كتابات شبلي الشميل التي شكلت رافدا نهل منه أحمد الصبيحي، بالإضافة إلى بعض الكتابات الأجنبية المترجمة إلى اللغة العربية وصلت إلى المغرب بواسطة بعض جرائد الشرق العربي.

3 ـ جولات الصبيحي خارج الوطن، وقد رحل الرجل إلى بلاد عديدة، وكان حبه للتعرف على الغير خارج حدود وطنه، يلبي لديه نزوعا لمعرفة الأفضل من ثم كانت رحلته إلى الشرق العربي (مصر، الشام، الحجاز...) ثم إلى بلاد الغرب الأوربي (فرنسا، بلجيكا). وتعتبر الإقامة بهذه البلدان فرصة للكاتب للاطلاع على مختلف مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ومقارنة كل

ذلك بواقع المغرب عهدئذ. وإذا كانت رحلته إلى الشرق العربي قد سمحت له بالإطلاع على ما تموج به الساحة السياسية والثقافية هناك في مطلع القرن العشرين، فإن رحلته إلى فرنسا وبلجيكا ستقدم له صورة عما وصل إليه الغرب من الرقي الحضاري في مستويات متعددة.

إن كاتبا كأحمد الصبيحي لن تفوته هذه المعاينة دون أن يسجل ذلك البون الشاسع الذي يفصل بين نموذج غربي راق، وواقع بلاده المتخلف، ومن ثم كان إفراز هذا النمط من الكتابة الذي دونه في الرسالة.

4 ـ إن المرحلة التاريخية التي عاشها الكاتب عرف المغرب خلالها نظام الحماية الفرنسية، ودخول الحماية إلى المغرب كنظام، حمل معه مجموعة من القيم والآليات الحضارية الغربية، فكرا، صناعة، سلوكا.. إنه نمط ثقافي متكامل يغزو مجتمعا محافظا تقليديا. وهذا الواقع الجديد سيسمح لفقهاء وعلماء المرحلة المقارنة بين نمطين من التفكير أحدهما ينجذب نحو الارتقاء، ويشد الثاني إلى التقليدية.

لكل ذلك كان طبيعيا أن يوجه أحمد الصبيحي هذا الخطاب إلى أهل المغرب من خلال رسالة تحدد «أصول أسباب الرقي الحقيقي». وكان الهدف جليا، هو الرغبة في إخراج المغرب من واقع متخلف عن طريق امتلاك مجموعة من الأسباب يراها الكاتب كفيلة بتحقيق الرقي المنشود. من ثم نجد أحمد الصبيحي يحدد هذا الأمر في مطلع رسالته فيقول :[3] «وأنا مشتغل بتحرير رسالة إلى إخواني أهل المغرب الأقصى، أشرح لهم فيها أصول أسباب الرقي الحقيقي، التي إن تمسكوا بها أوصلتهم إلى بحبوحة المجد الشامخ والشرف الأقصى...».

لقد عاين كاتب هذه الرسالة، المجتمع المغربي خلال العقدين الأولين، من هذا القرن عن كثب، في ظروف تاريخية لها خصوصيتها، هي السنوات الأولى من احتلال المغرب ووقوعه تحت سيطرة نظام الحماية الفرنسية. وقد لامس الصبيحي باعتباره من علماء الفترة وكاتبا له حضور، مكامن الداء داخل مجتمعه، وقد تبدت في المجال الديني والتعليمي والاقتصادي والتجاري والصناعي والفلاحي، فأفرد في رسالته بابا لكل مجال، مشرحا، كاشفا للعيوب، داعيا إلى الأخذ بالأسباب الكفيلة بتحقيق التطور المطلوب. وكان المجال الأول الذي طرقه الصبيحي هو الدين. وأوضح الكاتب منذ بداية الحديث في هذا الباب، أنه لا يسعى إلى الكلام عن دين الإسلام «من حيث حقانيته على غيره، وأنه الدين الذي ارتضاه الله لعباده، فذلك ما قد بسط الأيمة أدلته في كتب التوحيد، ولكن أريد أن أتكلم عليه من حيث ملاءمته التامة لقواعد الرقي الحقيقي وأصول المدنية الصحيحة».[4]

وعمد الصبيحي إلى إظهار قوة انتشار الديانة الإسلامية في مختلف أنحاء المعمور كاشفا عن قيمة الدين الإسلامي باعتباره «الجامع لقواعد الإنسانية والخصال المليحة والقابل بصلاحية أصوله للإنطباق على مشارب أهل كل جيل».[5]

ولتبيان هذه الحقيقة في الرسالة، استند الصبيحي على مجموعة من الآراء لدارسين عرب وغير عرب، فساق آراء لشبلي الشميل وجرجي زيدان وهانوتو وزير خارجية فرنسا، واسحاق طيلر الانجليزي وهو قس شهير ورئيس في كنيسة، وغيرهم[6].

بيد أن الاحتجاج لصلاحية الدين الإسلامي لكل زمان ومكان، شكل عند الصبيحي منطلقا لانتقاد الأوضاع التي يعيش عليها المسلمون في عهده، ومن

بينهم ساكنة المغرب المقصودين أساسا بخطاب الكاتب. وقد انصبت انتقادات الصبيحي على معتنقي الدين الإسلامي. ولاحظ صاحب الرسالة أن الانتقادات التي توجه للدين الاسلامي من طرف الأوربيين، ناتجة عن رصد هؤلاء لسلوك وممارسات بعض المسلمين، وهي في جوهرها لا تمت بصلة للدين الإسلامي في نقاوته وطهارته «فيظنها الأورباويون من الدين وليست منه في شيء، فيعيبوننا بها والحق معهم، ويعيبون ديننا من أجلها، والعذر لهم. فتهشيم الرأس مثلا، ما أنزل الله به من سلطان، وأكل الدم المسفوح حرام بنص القرءان، وأمثال ما أشرنا إليه كثيرة»[7]. هذه ثغرة من الثغرات التي انتبه إليها أحمد الصبيحي وهو يتحدث عن جوانب ضعف المجتمع المغربي، وما وقف عنده هو الركن الأساس في بنية هذا المجتمع. لقد ذهب الصبيحي في اعتقاده إلى الحد الذي جعله يقول بجهل الناس للدين الإسلامي في جوهره، من ثم ارتفع صوته بالتنبيه إلى هذا الجانب. يقول : «فشدوا إخواني يد الضنين على دينكم القويم، فهو لخيري الدنيا والآخرة الصراط المستقيم، ولتعلموا أن عيبنا الكبير معشر المسلمين هو أخذنا بالقشور منه دون اللباب، وعدم نفوذنا للمرامي السامية عند أولي الألباب، وإهمالنا للعمل بكتابه وغرر حكمه وآدابه».[8]

وإذا كان المجتمع المغربي ـ في نظر أحمد الصبيحي ـ قد ابتعد عن التمسك بجوهر الدين، فقد حمل الكاتب العلماء المغاربة مسؤولية التقصير في القيام بالدور المنوط بهم في هذا المجال، دور التوعية والتنوير، من ثم كانت انتقاداته لهذه الفئة الواعية داخل المجتمع المغربي. يقول الصبيحي :[9]

«لقد كان من الواجب على علمائنا الاعتناء بشرح فلسفة الدين وتبيين حكمه وأسراره للعامة أتم تبيين، في دروس ليلية على الخصوص ولاسيما في التفسير

والحديث، حتى تتنور الأفكار ويتميز للعوام، الطيب من الخبيث، ويدعونا من بدع ومنكرات يرتكبونها بمرأى ومسمع من علماء الإسلام وحاملي شريعته عليه السلام»، بل إننا نرى الكاتب لا يحصر هذه المسؤولية في فئة محددة من العلماء، فهو يعتقد أن المدرس مسؤول، والخطيب مسؤول، وكذا الواعظ والكاتب، وبالإجمال كل من يمتلك وعيا بما آلت إليه وضعية المغرب من تدهور وتخلف. إن الكشف عن الداء من طرف قادة الأفكار ـ كما يسميهم الصبيحي ـ ليس كافيا، بل يجب أن يتبع ذلك عمل ملموس. يقول : «إننا لا نرى وسيلة ألطف وأنجع في ردع العامة عن ذلك ـ يقصد السلوكات المشينة التي لا علاقة لها بالإسلام ـ من اعتناء قادة الأفكار من مدرسين وخطباء ووعاظ وكتاب بشرح حقائق الديانة للعامة، ونزاهتها عن كل ما يقدح في المروءة وينافي مكارم الأخلاق ومحاسن الآداب»[10]

وإذا كانت انتقادات الصبيحي الموجهة لعلماء المغرب عهدئذ تنبعث من غيرة دينية ووطنية، تسعى إلى تحقيق مجتمع أرقى وأفضل، فإن ذلك لا يعني خلو الساحة المغربية من نماذج علماء وفقهاء، اتخذوا من الكلمة وسيلة للتوعية، والكاتب نفسه حينما يدعو علماء زمانه إلى تحمل المسؤولية في إصلاح الوضع الديني والاجتماعي والفكري، فإنه يقدم أحد علماء المغرب عهدئذ كنموذج يحتذى به في هذا السبيل، وهو العالم أبو شعيب الدكالي الذي اشتهرت دروسه في الوسط العلمي بالمغرب لما كانت تحمل في طيها من معرفة وتنوير وتوعية، وهي مقدرة شهد له بها العديد من العلماء من بينهم المرحوم عبد الله الجراري[11] الذي وصفه بقوله : «كان نادرة المغرب وعلمائه الأفذاذ إماما في علوم الحديث والسنة، وفقه معاني الآثار والخلاف العالي والنازل ومعرفة أنظار أئمة المذاهب ووجوه أقوالها،

والامتياز بالتطبيق والاستنتاج مع حفظ المتون والجمع بين الروايات... داعية إلى السنة شديد القمع لأهل الأهواء والمبتدعين والمشعوذين... كما كان مضرب الأمثال في الحفظ والاستحضار وحسن الإملاء وقوة العارضة».

لقد كان الحقل الديني الركن الأساس الذي اتجه إليه أحمد الصبيحي وهو يكتب رسالته للدعوة إلى الأخذ بأصول أسباب الرقي. ولاشك أن هذا الاتجاه كان له ما يبرره. فالمجال الديني يشكل بالنسبة للمجتمع البؤرة الأساس. والمعتقد أن صاحب الرسالة حينما كان مبتدأ حديثه عما يعانيه المجتمع من تخلف في مجال فهم التعاليم الإسلامية في جوهرها وبالشكل السليم، كان موقنا أن صلاح هذا الأس يفضي إلى صلاح الأسس الأخر باعتبار الإسلام قوام هذا المجتمع، وأن صلاحه يكمن في الأخذ بالسبيل القويم لهذا الدين، وتقويم ما اعوج من فهم له، وإضاءة ما استغلق منه على أفهام الغير.

إن الثقافة الإسلامية تحتل موقعا مركزيا وفاعلا في مختلفة بنيات المجتمع المغربي ومن ثم فإن أوضاع مغرب بداية القرن العشرين لا يمكن أن يتسرب إليها التقويم إلا عن طريق ثقافة اسلامية صحيحة وسليمة ومتفتحة، لذا انبرى أحمد الصبحي إلى هذا المكون الجوهري سعيا لتقويم المنآد وتبصيرا بأسباب الرقي لمجتمع هويته الحق كامنة في مقوماته العربية الإسلامية.

وكان المجال الثاني الذي طرقه أحمد الصبيحي في رسالته، هو «العلم» الذي يعتبره الكاتب حقلا تخلف فيه المغاربة تخلفا كبيرا، ولا يمكن تحقيق التقدم المنشود دون الأخذ بأسبابه.

وقد عمد الصبيحي إلى توجيه النقد إلى المغاربة على إهمالهم للعلوم وتقصيرهم الواضح في هذا الباب، وقد يعتقد المرء أن انتقادات الصبيحي للمغاربة انصبت على إهمالهم للعلوم البحتة التي تعتبر إحدى ركائز تحقيق الطفرة المطلوبة للرقي الحضاري في صورته المتحققة بديار الغرب. إلا أننا نلمس من كلام صاحب الرسالة أن هذا الانتقاد يمس بعض العلوم الدينية التي لا يمكن اعتبارها جديدة على البيئة الثقافية بالمغرب، فقد أخذ الصبيحي على المغاربة تقصيرهم في علم التفسير مثلا، علما أن تاريخ الثقافة المغربية يحفل بالعديد من أسماء العلماء الذين برزوا في هذا المجال، وربما استشعر الصبيحي تخلف الخلف عن السلف، فكان العتاب وهذا اللوم. يقول أحمد الصبيحي :[12]

«إنما غرضنا التفات أنظار إخواننا المغاربة :

أولا إلى تقصيرنا في كثير من العلوم كالتفسير الذي هو شرح كلام الله الذي هو الأصل الأصيل لديننا المنيف، والحديث الذي هو كلام خير خلق الله، الجامع لجوامع الكلم ونوابغ الحكم»، فإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لعلوم تعتبر جزءا أصيلا من ثقافتنا، ويشكل كم الإنتاج في دائرتها قدرا غير يسير، فكيف سيكون الأمر حينما ننبري للحديث عن معارف ذات طابع علمي صرف ؟

إن الكاتب أحمد الصبيحي لم يتردد في توجيه النقد إلى المغاربة على إهمالهم الكبير لمثل هذه العلوم، مذكرا في نفس الآن بأن ما يدعو إلى الأخذ به في هذا المجال، لا يعتبر غريبا على المجتمع المغربي المسلم، بل يشكل جزءا من ثقافته الإسلامية، باعتبار أن علماء مسلمين استطاعوا أن يقدموا في هذه الميادين، دراسات ومصنفات أثرت الثقافة الإسلامية ككل، وشكلت دعامة أساسية للثقافة

الغربية التي عملت على بلورة وتطوير ما حققه الكثير من علماء الإسلام في ميادين كالطب والرياضيات والفلك وغيرها.

يقول الصبيحي موجها كلامه للمغاربة : «غرضنا التفات أنظار إخواننا المغاربة... إلى تقصيرنا في كثير من العلوم... (و) إهمالنا لكثير منها كالطب الذي هو علم الأبدان المحتاج إليه في كل الأزمان، وبقية العلوم الطبيعية والرياضية، الا نادرا مع أنها جميعها قد اعتنى بها علماء الإسلام، وألفوا فيها التآليف البديعة في نفسها وباعتبار وقتها».[13]

لقد وقف الكاتب أحمد الصبيحي في هذا الموضوع، وقفة تدل على اهتدائه إلى القيمة القصوى للمعرفة العلمية ودورها الأساس في تحقيق نهضة الأمة. وإذا كان العلم الشرعي وعلم العربية والعلم الإلهي، تحتل المراتب الثلاث الأولى في التقسيم الذي يتبناه الصبيحي في تقسيم العلوم، فإن ذلك لا يعني تدني العلم الطبيعي الذي «تحته أقسام الطب والتشريح والبيطرة والفلاحة والأحكام النجومية... أو العلم الرياضي وتحته أقسام العدد والهندسة والهيئة والموسيقى»[14]، بل إن تبني هذا التقسيم من طرف الكاتب يتم في سياق معين تفرضه المرحلة التاريخية التي عاشها الكاتب، وطبيعة الثقافة السائدة عهدئذ، بل إن وضعية المغرب عهدئذ (سنة 1917) كمجتمع تقليدي بدأ يحتك مع الحضارة الغربية بشكل جديد ممثل في نظام الحماية الفرنسية، تفرض على الكاتب نوعا من الاحتراز في دعوة كهذه، خاصة وأن النموذج المقدم للاحتداء، هو النموذج الأوروبي أي نموذج المحتل للبلاد المغربية.

ولما كانت رغبة أحمد الصبيحي أن يجد خطابه صدى داخل البيئة المغربية، فإنه لجأ إلى الاستناد على الثوابت في ثقافتنا المغربية وخاصة البعد الإسلامي.

من ثم سنجد الكاتب وهو يتحدث عن ضرورة الثقافة العلمية لمجتمعنا المغربي يربط هذا النمط من المعرفة بالأصل الثابت، أي الثقافة الإسلامية، بل يجعل الثقافة العلمية تابعة للثقافة الشرعية. إن اقتناع أحمد الصبيحي بمرور خطابه عبر هذه القناة كان بدافع حرصه على التلقي الإيجابي لدعوته، وتجنبه لردود الفعل الرافضةمما دفعه لالتماس السند في القرآن الكريم، متكئا على الآية الكريمة «هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون». ثم ينبري صاحب الرسالة بعد ذلك إلى تبيان أن دعوته إلى الأخذ بالعلوم الطبيعية يجب أن يتم على أساس أن هذه العلوم تابعة للعلوم الشرعية التي هي الأصل. يقول الصبيحي :[15]

«ولا يتوهم من الحث السابق على تعلم تلك العلوم الطبيعية والرياضة، أن الغرض أن تكون هي كل قصد الطالب أو أهم قصده، بل أن تكون تابعة للعلوم الشرعية التي على الأساس الأول والأصل الأصيل الذي عليه للمسلمين المعول».

ورغم سيادة الثقافة الفقهية والعلوم الشرعية داخل البيئة المغربية في بداية القرن العشرين، فإن ذلك لم يمنع أحمد الصبيحي ـ وهو المتشبع بثقافة بيئته ـ من الدعوة إلى الانفتاح على ثقافة الغير، وبالضبط على الثقافة الأوربية التي أتيح للكاتب أن يحتك ببعض مظاهرها سواء داخل بلده، من خلال نظام الحماية الفرنسية، أم من خلال رحلاته إلى ديار الغرب وخاصة فرنسا. فبقدر ما يشدد الصبيحي على أولية العلوم الشرعية، بقدر ما يلح في الدعوة إلى الإطلاع على ما حققه الأوربيون في مجال العلوم الطبيعية والرياضية وغيرهما، والأخذ عنهم باعتبار أن «بعض العلوم السابقة كالطبيعية والرياضية والاستعمارية (ويقصد بها : الجغرافية والحقوق...) قد مهر فيه الأروباويون مهارة عجيبة وتفننوا في تحقيقه

وتنقيحه، تفننا صير ما تقدم فيه لأسلافنا السابقين في طي الإهمال»[16]. ثم يتجه إلى المغاربة للاقبال على المزاوجة بين النهل من العلوم الشرعية والعلوم الطبيعية والرياضية وأمثالها.

يقول : «فلنقبل معشر المغاربة على تعلم سائر العلوم، وليكن لنا في كل واحد منها مقام معلوم، ولنتبع علومنا الشرعية بتلك العلوم الأخرى المرعية، ولنكفر سيئة تقصيرنا السابق في حقها بذلك، ولنكرع من حياضها الدافقة في أقرب المسالك، فبها سادت الأمم وصارت اليوم في الطريق المدني الأقوم»[17].

إذن يصبح جليا أن الصبيحي يرى أن سيادة الأمم، والإرتقاء إلى المكانة الحضارية اللائقة، تفرض الأخذ بالعلوم المتطورة التي قصر المغاربة في الأخذ بها.

غير أن الدارس لرسالة «أصول أسباب الرقي الحقيقي» لأحمد الصبيحي، يستوقفه موقف قد يبدو غريبا من طرف الكاتب الذي يرفع عقيرته بالدعوة إلى الأخذ بالعلوم الدقيقة، والتي لا سبيل إلى تشر بها، إلا عن طريق التدريس والتلقين، ويتمثل هذا الموقف في الرفض الواضح الذي أبداه الكاتب لتلقين هذه المعارف العلمية داخل أقدم مؤسسة جامعية مغربية، وهي جامعة القرويين.

لم هذا الرفض ؟ لاشك أن السياق العام للرسالة لا يدفعنا إلى القول برفض الكاتب لإدماج هذه العلوم في المسالك التربوية من مدارس ومؤسسات تعليمية، ويبقى الرأي القابل للترجيح، هو رغبة أحمد الصبيحي في المحافظة على خصوصية هذه المؤسسة التعليمية، باعتبارها مركزا تاريخيا أصيلا، ومعقلا للعلوم الشرعية واللغة العربية خاصة في ظروف كالتي عايشها الكاتب (فترة الحماية)، والتي عرفت سياسة ممنهجة لضرب مكونات الهوية المغربية في أبعادها الإسلامية والعربية.

وإذا كان الصبيحي قد انتبه إلى ضرورة الحفاظ علي مقومات هذه المؤسسة العلمية الأصيلة، فإن ذلك لم يمنعه من الصدع بإدخال تنظيمات جديدة تجعل من هذه المؤسسة حامية لثوابت الأصالة المغربية، وقابلة في نفس الآن لما يمكن أن يطور عملها نحو الأفضل.

يقول أحمد الصبيحي[18] : «ولا يتوهم من الحث على تعلم تلك العلوم الطبيعية والرياضية أن الغرض أن تكون هي كل قصد الطالب... كما لا يتوهم من ذلك أنني أرى إدخال تلك العلوم حتى جامعة القرويين، بل إنني أرى كما يرى المنيرون من العلماء والرؤساء، أن تحفظ حالة القرويين التي عهدت عليها منذ قرون، مع إدخال التنظيمات التي سأشير إلى بعضها، بشرط أن لا تمس جوهر الحالة المذكورة التي هي بهجته ورونقه». أين يتم إذن تدريس هذه العلوم التي تشكل مطية للرقي الحضاري وتغيير واقع الحال المتخلف، في نظر الكاتب أحمد الصبيحي ؟ إن تأسيس مؤسسات جديدة خاصة بتلقين هذه العلوم، هو السبيل الأمثل لتحقيق هذه الغاية النبيلة. «تعلم تلك العلوم الأخرى في مدارسها المفتوحة الأبواب لراغبيها، لمسيس الحاجة إليها في هذا العصر الحالي».[19]

ومن خلال الحديث عن تلقين العلوم الحديثة في المؤسسات التربوية المغربية يفتح أحمد الصبيحي بابا آخر لمس هو ميدان التعليم ببلادنا في بداية هذا القرن، فكشف عيوب نظامه وتخلف أساليبه، مجسدا ثغراته، طارحا مجموعة من الآراء قصد علاج أدواء هذا الميدان الحيوي والأساسي لأية نهضة.

لقد بدا للصبيحي أن تعليمنا ــ ونحن نتحدث عن بداية القرن العشرين ــ يعاني من سلبيات كثيرة، تلمس جوانب مختلفة. ولما كان الكاتب يعتبر أن ضعف

تعليمنا سبب رئيس في تخلفنا، ا نبرى لهذا المجال بانتقاداته،سعيا الى لفت النظر
لضرورة الاصلاح . و قد انصب نقد الصبيحي في هذا المجال على عدة جوانب
كشف عدة عيوب منها :

اولا : غياب التنظيم الدقيق في مجال التدريس . فقد لاحظ الكاتب ان التلميذ المغربي لا توفر له الظروف التربوية الملائمة خلال عملية التدريس ، ولا يراعى مستوى الطالب حينما يجلس الى فقيه لتلقي مادة من المواد . فالمبتديء قد يجالس المتقدم في حلقة واحدة ، وأمام شيخ واحد، وتنقل التلميذ من حلقة درس الى اخرى لا تخضع لضوابط علمية او تربوية دقيقة ،مما يجعل نتيجة العطاء في النهاية هزيلة.

يقول احمد الصبيحي[20] متحدثا عن هذا الجانب : «فترى الطالب المبتديء يدخل المسجد لقراءة النحو مثلا، فيجد المدرس يدرس الالفية بالمكودي والموضح، وربما كان في أواخرها، فيجلس أمامه وهو إلى الأجرومية أحوج....وهكذا يقرأ الطلبة بلاترتيب ولاتدريج، فلا ينتج واحد في المائة» .

ثانيا: انعدام كفاءة المدرسين: لقد حمل الصبيحي على أولئك المدرسين الذين لا يتمتعون بالقدرة على تكوين يسمح لهم بمراعاة طبيعة المخاطب حتى يكون الخطاب في مستوى المتلقي، وبالتالي يتحقق هدف التبليغ. فترى بعض المدرسين « يتشدق بجلب الأنقال الغريبة أو يمضي الوقت في المنا قشات اللفظية والإحتمالات العقلية، والحال أن الطلبة أمامه غير مستعدين لذلك»[21].

ثالثا : اعتماد تعليمنا على الذاكرة أساسا. وقد اعتبر الصبيحي «اهتبال

غالب مدرسينا هداهم الله بالحفظ والإلقاء دون الفهم والتفهيم»[22] من العوامل التي تنعكس سلبا على التلاميذ.

إن المدرس في اعتقاد الكاتب أحمد الصبيحي يجب أن يتمتع بالمهارات التالية :

1 ـ السهولة في الإلقاء.

2 ـ عدم مفاجأة الطالب بالصعاب، والتدرج في طرق القضية أو المشكل.

3 ـ المزيد من التبيان «وقد كان عليه الصلاة والسلام إذا تكلم بكلمة أعادها ثلاثا حتى تفهم عنه، رواه البخاري وغيره»[23]

لقد كانت رغبة الصبيحي قوية في توفير تعليم سليم منتج لمغرب بداية القرن العشرين، إيمانا منه بأنه مفتاح للرقي الحقيقي، وللأخذ بأسباب الحضارة. وقد حاول أن يقدم للمغاربة نموذجا لهذا التعليم الناجع، من خلال ما شاهده بالمشرق العربي في هذا المجال.

ولما كان إصلاح التعليم بيد السلطة المتحكمة في هذا الميدان، فإننا نجد أحمد الصبيحي يوجه نداءه إلى وزارة المعارف المغربية لتلتفت إلى هذا المجال الحيوي لإعادة تنظيمه على أسس علمية مدروسة. وكان من أهم ما نبه إليه وزارة المعارف، وطالب بإجراء تربوي أساسي فيه، هو مقياس اختيار المدرسين. إن أي إصلاح للبرامج والطرق التربوية، لا يمكن أن يوتي أكله في غياب مدرسين أكفاء. من ثم كانت مناداته بأن ينال كل مدرس ما يستحقه رتبة وراتبا عن «طريق الأهلية».[24]

إن وزارة المعارف عهدئذ، كانت تحت سيطرة الحماية الفرنسية، من ثم فإن دعوة رجل يسعى إلى الإصلاح، لا ينتظر لها تذهب بعيدا، بيد أنها تشكف رغبة قوية تمتلك الرجل لتغيير واقع تعليمي متخلف، وهو في نصحه وانتقاداته التي سطرها في رسالته، يبدو مطلعا على جوانب غير قليلة في المجال التربوي، قد يكون اكتسبها عن طريق القراءة أو الاحتكاك برجالات العلم والتعليم في أصقاع أخرى، وخاصة بالمشرق العربي الذي أشاد الصبيحي بنظامه التعليمي وقدمه كنموذج يحتذى في إصلاح تعليمنا.

وكان لابد للصبيحي وهو يضيء سبل الخلاص للمغاربة في العقد الثاني من القرن العشرين (1917) أن يقف أمام مجال يعتبر هو الآخر حيويا باعتبار طبيعة المغرب الجغرافية، وهو المجال الفلاحي. ولما كان المغرب بلدا فلاحيا تمارس فيه هذه المهنة منذ العصور القديمة، ويتوفر على أراض يمكن أن تقدم عطاء زراعيا يفيد في نمو البلد الاقتصادي، فإن الكاتب اعتبر علاج هذا القطاع سببا من الأسباب التي تؤدي إلى تحقيق الرقي الحقيقي، والحديث عنه مقصود لتنبيه المغاربة إلى أهميته في سبيل تحقيق النهضة المنشودة.

وقد انبرى أحمد الصبيحي إلى انتقاد المغاربة بسبب اهمالهم لعلم الفلاحة الذي «كاد أن يندثر عندنا بالمغرب، أو نقول، اندثر إلا ما بقي في رءوس أفراد من الفلاحة»، لا يفي بالغرض المقصود»[25]، وعمل على حثهم على النهوض بالميدان الفلاحي آخذين بالنتائج العلمية التي تحققت في هذا المجال. ولا يرغب الكاتب أن تبقى الفلاحة المغربية منحصرة في المعرفة المحدودة المنتلقة من السلف إلى الخلف عن طريق الممارسة، بل نجد دعوته تقرن الممارسة العملية بالإطلاع العلمي لتحقيق

نتائج أفضل. كيف يمكن أن تنتقل الفلاحة المغربية عهدئذ من المستوى البسيط الذي كان عليه الفلاح المغربي، إلى مستوى أرقى تحقق معه انتاجية أكبر ؟

لقد كان النموذج الذي يجب الاقتداء به، في اعتقاد أحمد الصبيحي، هو النموذج الأوربي الذي اطلع عليه عن كثب من خلال استغلال المعمرين الفرنسيين للأراضي المغربية استغلالا ينهض على المعرفة الدقيقة بالشؤون الفلاحية، واستثمارا للنتائج التي حققها علم الفلاحة.

لقد بلغ الأوربيون شأوا بعيدا في هذا المجال «فعلينا أن نقتبس من معارفهم في هذا الباب، ما نتخذه سببا من أمتن الأسباب، ولاسيما وقد رأينا بعض المعمرين منهم بمغربنا ينتجون النتائج الباهرة، والأرض هي الأرض، وإنما السبب الأصلي هو العلم».[26] لقد كان النموذج الأوربي ماثلا باستمرار أمام أحمد الصبيحي وهو يسعى إلى التنبيه وتشريح الواقع المغربي في جوانبه المختلفة. فالمرحلة التاريخية التي كتبت فيها رسالة «أصول أسباب الرقي الحقيقي» كان المغرب يعرف هذا الاختراق للحضارة الأوربية مجسدا في نظام الحماية الفرنسية، وهو نظام فرض داخل الواقع المغربي التقليدي، صورا لحياة مختلفة، كان من أهمها صورة التفوق العلمي للحضارة الغربية. وربما كان مما يميز دعوة الكاتب أحمد الصبيحي، وهو يحاول معالجة الواقع المتخلف للمغرب، ذاك البعد العلمي لما يقترحه من حلول، فإذا كان النموذج الفرنسي في الفلاحة ـ كما تجسد في ضيعات المعمرين ـ يجسد قدرة التطور العلمي لتحقيق انتاجية أفضل كما وكيفا، فإن استيعاب هذا النموذج لا يمكن أن يستثمره المغاربة بالشكل الناجع إلا إذا هيئت له أسباب نجاحه، وأهمها أن يكتسب المغربي الخبرة العلمية عن طريق

تعلمها، من ثم كانت دعوة أحمد الصبيحي إلى إنشاء المدارس الفلاحية الكفيلة بتوفير مجموعة من الأطر الكفأة التي ستعمل مع مر الأيام على تغيير الرؤية التقليدية السائدة في هذا الميدان. يقول أحمد الصبيحي[27] : «وما أسعدني بقرب يوم تؤسس فيه مدارس فلاحية ابتدائية أولا، يتخرج منها تلامذة مهذبون يبثون معلوماتهم في وطنهم العزيز». وإذا كان الكاتب يوجه دعوة إلى الدوة الحامية عهدئذ، لارشاد الفلاحين الوطنيين وتأسيس المدارس الفلاحية، فإنه في نفس الآن يلتفت إلى فئة الميسورين من المغاربة داعيا إياهم إلى تحمل مسؤوليتهم في هذا المجال. فهناك فئة من المغاربة تتوفر لهم إمكانات مالية تمكنهم من المساهمة في مثل هذا العمل وإنجاحه، وهي دعوة تشربت بشعور وطني نبيل، ووضعت هدفا لها رقي هذا البلد والخروج من دائرة التخلف يقول الصبيحي[28] : «فعلينا معشر المغاربة وخصوصا ذوي اليسار والثروة منا، بإحياء الفلاحة علما وعملا، ومد يد المساعدة لكل بصير بها، قصير اليد فيها، فبها ثروة البلاد وغبطتها ورفاهيتها».

إن وقوف أحمد الصبيحي أمام قضية الفلاحة بالمغرب، دلت على نظرته العميقة لأمور إصلاح البلاد، ودلت على فهم جيد لطبيعة المغرب باعتباره بلدا فلاحيا بالأساس. ولا شك أن ما ردده الفقهاء المغاربة قديما من كون المغرب من «الأراضي المأمونة»[29] لتوفره على أرض فلاحية معطاء، كان عاملا فاعلا في رؤية الكاتب.

ولما كان التخلف الذي يعرفه مغرب بداية القرن العشرين يلمس عدة جوانب، فقد سعى أحمد الصبيحي إلى الحديث عن كل ذلك، فانبرى في أحد فصول رسالته إلى المجال التجاري، وخصه بوقفه طرح من خلالها وجهة نظره في واقع

حال التجارة المغربية التي تشكل وجها آخر للحياة المغربية الذي يحتاج كغيره إلى إصلاح، وقد تميز حديث الصبيحي في هذا الباب بالآتي :

1ـ انتقاده للمغاربة الذين لجأوا إلى «الخمود وعدم الإقبال على الاتجار في أمور اشتدت حاجة أهل وطنهم إليها، مع أن الوقت كان ولا زال فرصة ثمينة لهم»[30]. ويبغي الكاتب من وراء هذا الانتقاد، دفع مواطنيه إلي اقتحام ميدان ازدادت أهميته مع بداية القرن العشرين، ثم إن موقع المغرب الجغرافي القريب من أوربا يمكنه من الاستفادة ناهيك عن الاحتكاك بالدولة الحامية التي يرى الكاتب أنها تقدم للمغاربة «المساعدة التي لا يحلمون بها في غير هذا الوقت».[31]

2 ـ حينما يرفع أحمد الصبيحي دعوته للمغاربة كي يقتحموا المجال التجاري ويركبوا سبيل المغامرة المحسوبة، فإنه يشرط ذلك بمجموعة من الشروط هي :

أ ـ أن التجارة في العصر الحاضر (زمن الكاتب) تقتضي جرأة وخبرة.

ب ـ معرفة بالأحوال المتغيرة للأسواق.

جـ ـ معرفة بالأذواق والرغبات.

د ـ زيارة المعارض التجارية للاطلاع على المستجدات في هذا الميدان.

3 ـ دعوة الصبيحي إلى مساندة الصناعة الوطنية.

4 ـ دعوة الأغنياء إلى المساهمة في تطوير التجارة المغربية، والأخذ بيد الصناع المغاربة الفقراء، لتشجيعهم على الإنتاج وترويج البضاعة الوطنية.

ونجد الكاتب أحمد الصبيحي وهو يحث المغاربة على اقتحام هذا المجال بروح عصرية وفهم جديد، يجتهد في اقناعهم بهذا التوجه، ضاربا لهم الأمثلة من

تاريخنا الإسلامي من خلال وقائع محددة من صلب المجتمع المسلم. فنجده يقدم صورة الرسول عليه السلام كممارس للتجارة الرابحة، ساعيا إلى تقديم نموذج ناجح من جهة، وإيضاح أن ممارسة التجارة السليمة المربحة، عمل لا يتناقض وتعاليمنا الإسلامية.

لقد خاضت رسالة أحمد الصبحي، وهي تسعى لتلمس أسباب الرقي، في مجالات اقتصادية متعددة وكان ضروريا أن يطرق الكاتب ميدان الصناعة التي يعتبرها «مهنة جليلة»[32]، مبرزا قيمة هذا النشاط الاقتصادي في الرفع من مرتبة البلاد بين الأمم، معترفا بأن المغرب لم يبلغ شأوا عظيما في مجال الصناعة، نظرا للتطور الكبير الذي حققته أوربا عهدئذ. لكنه مع ذلك يقف للحديث عن بعض الصناعات التي عرفت بالمغرب كصناعة البناء وما يرتبط بها من نقش على الحجر والجبص، ثم صناعة النجارة والزرابي والحنابل والحصر والزليج وغيرها، ذاكرا المدن المغربية التي اشتهرت ببعض هذه الصنائع. ولما كانت الصناعة التقليدية تمثل عهدئذ، نشاطا متميزا عند المغاربة، فإننا نجد الكاتب أحمد الصبيحي يتجه للحديث عن هذا النمط من الصناعة، موجها بعض الانتقادات إلى المشتغلين بهذه الحرف كي يحرصوا على ضمان جودة منتوجاتهم وبالتالي ضمان رواجها في الأسواق الداخلية والخارجية، ومن النصائح التي يوجهها صاحب هذه الرسالة إلى صناع القطاع :[33]

1 ـ بذل الجهود لتلطيف الصنائع مع المحافظة التامة على الذوق المغربي فيها، وعدم مزجه بشيء من غيره أصلا.

2 ـ تخفيض أثمنة المنتوج والقناعة بالربح اليسير حتى يحصل الإقبال ويرتفع كم الانتاج.

3 ـ إتقان العمل المصنوع، فالأجنبي يقبل على مثل هذه الصناعات، للطفها وإتقان صنعها بأدوات بسيطة، وهو أمر يعكس مهارة الصانع المغربي.

4 ـ تنبيه الصانع المغربي إلى أن الخروج عن الأصالة في هذا النمط من الإنتاج ورفع أسعارها بشكل كبير، يدفع الأجنبي إلى الانصراف عن شراء منتوجنا من الصناعات التقليدية و«رفضها رفضا واكتفى بالمصنوعات الأجنبية المحضة التي تحير الأفكار بلطيف صنعها وبديع إتقانه مع رخص ثمنها لكثرتها بكثرة آلاتها الدقيقة وسرعة عملها».[34]

وفي إطار إبراز هذا الوجه الأصيل لصناعاتنا المغربية، اتجه أحمد الصبيحي بالنقد إلى المغاربة أنفسهم الذين يشيحون بوجههم عن اقتناء منتوجاتهم الوطنية التقليدية وانصرافهم إلى المنتوج الأجنبي، علما أن الاستهلاك المحلي من طرف المواطنين لإنتاج البلد، يسهم بقسط كبير في الرفع من إنتاج هذه الصناعات بما يعود بالفائدة على الصانع المغربي وبالضرورة علي الاقتصاد الوطني.

يقول أحمد الصبيحي : «وإننا بكل أسف نرى وطنيينا مهملين كثيرا من المصنوعات الوطنية المليحة والمتينة ومقبلين على أخرى أجنبية ذات بهرجة زائلة، مثلا : الزرابي من الأمور المؤكدة عندنا في زينة البيوت، فلم نقبل على الطرز الأجنبي، وندع النمط المغربي مع أنه لو لم يكن في ذلك إلا إحياء الصناعة الوطنية، وتعيش أهلها من ورائها لكان كافيا، كيف والذوق المغربي فيها لابأس به والصوف صافية، والصبغة غير زائلة».

لقد كان الكاتب في هذا الباب من رسالته الذي خصه للحديث عن «الصناعة» مركزا على مجال الصناعة التقليدية المغربية، وللأمر دلالته. فالصناعة الحديثة بالمغرب في بداية القرن العشرين لم تكن نشاطا اقتصاديا ذا بال، وربما لم يكن شيئا مذكورا بالمقارنة مع ما حققته أوربا خلال تلك المرحلة. من ثم كان طبيعيا أن يتم التركيز على الصناعة التقليدية المغربية باعتبارها صناعة لها جذورها في حضارتنا العريقة، وتتميز بطابعها الذي يعكس جانبا من مهارة الصانع المغربي، إضافة إلى ما تمثله من أصالة وإبداع.

إن الإشادة بهذه الصناعة من طرف أحمد الصبيحي، هو في جوهره لفت النظر إلى جانب من هويتنا المغربية، التي كانت خلال المرحلة التاريخية التي كتبت فيها الرسالة، معرضة لنوع من التهميش والتشويه، والتذكير بما يختزنه الانسان المغربي من أصالة وتقاليد عريقة، وعقلية مبدعة، كما تعكسها فنون الصناعة التقليدية، كانت الإشادة نوعا من إثبات الذات، والرغبة في المحافظة على هذه الأصالة المغربية.

وكان آخر باب يختتم به الكاتب أحمد الصبيحي رسالته «أصول أسباب الرقي الحقيقي»، باب الاقتصاد. غير أنه لا يجب أن يتسرب إلى الذهن، أن الصبيحي يقصد من كلمة «اقتصاد» ذلك المفهوم الاصطلاحي الذي نفهمه اليوم، بل إن الكاتب حدد ما يعنيه من الكلمة، في ذلك المفهوم البسيط الذي يقوم على القصد وتدبير الأمور وعدم الإسراف في الإنفاق. وقد برر الصبيحي وقوفه عند هذا الأمر وجعله أصلا من أصول أسباب الرقي الحقيقي للمغاربة، مالاحظه عليهم «في كثير من أحوالهم من مناقضة ذلك الأصل، وإسرافهم في أمورهم... فتكون

عاقبتهم فراغ اليد وحصول العسر وضنك المعيشة. فعلينا أن نقتصد في كل أمر يمكن فيه الاقتصاد، ونصرف ما عسى أن يفضل بسببه من أمور تنفع في المعاش أو في المعاد». وحتى يتضح الأمر للقارئ، عمد الصبيحي إلى سوق مثال كنموذج للتبذير الذي لاحظه عند المغاربة، واعتبره من الأسباب التي تشد المجتمع المغربي إلى الوراء. وقدم في هذا الباب صورة عن «شورة البيت في الزواج» حيث يعمد والد الزوجة إلى بذل جهود كبيرة لتحقيق هذا الأمر، وقد «يبيع أصله وعقاره في سبيل إلباس باب البيت العشرة وأكثر من الأزر الحريرية وغيرها، وكسوة الحيطان وعمارة فضاء البيت وفراغه... وعمارة صناديق للمرأة بالثياب التي مع فرط ارتفاع ثمنها لا تمضي عليها السنة والسنتان حتى تصير في خبر كان»[35]. والكاتب لا يرى داعيا لكل هذا، بل يرى أن الهدف من وراء مثل هذه التصرفات «الفخفخة الفارغة، والاعجاب الباطل، وأن يقال فلان أخرج في شورة بنته أو وصيته كذا وكذا، وكان الأولى في ذلك الاقتصاد والاقتصار على قدر الحاجة»[36]. ومرة أخرى يلتفت الصبيحي إلى فئة الأغنياء من أهل البلد ليكونوا قدوة في هذا المجال، فيعمدوا إلى نبذ هذا البذخ الزائد والميل إلى الاقتصاد. ويلفت النظر في هذا الباب من رسالة الصبيحي، الذي وسمه بـ «الاقتصاد»، أن حديثه عن العادات الاجتماعية وتقاليد المغاربة في الزواج، يجعل كلامه أقرب إلى الجانب الاجتماعي منه إلى أي شيء آخر.

إن رسالة «أصول أسباب الرقي الحقيقي» لأحمد الصبيحي نموذج لتلك الكتابة الإصلاحية التي سطرها أصحابها في بداية القرن العشرين، باعتبارهم الفئة الواعية التي تتحمل جانبا من المسؤولية للخروج بالبلاد المغربية من وضعية

متخلفة، إلى مرحلة يأخذ فيها البلد بأسباب التطور لتحقيق الرقي المنشود وتبوؤ المكانة التي تليق بوطن له عراقة أصيلة وحضارة تضرب إلى أعماق التاريخ.

ولاشك أن الظروف التاريخية التي عرفها المغرب منذ 1912 بدخول الحماية الفرنسية، جعلت الفئة المثقفة من علماء وفقها وأدباء وكتاب، تقف على مدى تأخر بلادهم بالمقارنة مع ما حققته أوربا، التي قدمت نموذجا لرقيها من خلال الدولة الحامية (فرنسا). من ثم كان ضروريا أن تعمل تلك الفئة على تشريح الأوضاع المغربية، كاشفة عن مواطن الداء لتلمس العلاج والدواء. فكانت هذه الرسالة «أصول أسباب الرقي الحقيقي» لأحمد الصبيحي التي وضعها ولما يمر على عقد الحماية أكثر من خمس سنوات.

والرسالة نمط من الكتابة نعتقد أن العديد من كتاب المرحلة والمعاصرين للصبيحي قد خاضوا فيه ودونوا، بل إننا نجد جذورا لهذا النوع من الدعوة إلى إصلاح الأوضاع المغربية مترسبا في الكتابات المغربية السابقة لهذه الفترة في المرحلة التاريخية الحديثة. بيد أن قارئ رسالة أحمد الصبيحي تشده ملاحظة نعتبرها أساسية في طبيعة بناء خطابه، وتبزغ مع مطلع هذه الرسالة، وهي أشارة الكاتب إلى أن ما دونه وحبره، ليس سوى ترجمة لما رآه في المنام، وهو حلم ليس غير !

وقد سطر الصبيحي[37] هذا الكلام في أول رسالته قائلا : «يقول أحمد بن محمد الصبيحي السلاوي لطف الله به وبالمسلمين آمين : رأيتني في المنام ليلة يوم من الأيام وهي ليلة يوم الأربعاء المبارك التاسع عشر من جمادى الثانية، عام خمسة وثلاثين وثلاثمائة وألف، وأنا مشتغل بتحرير رسالة إلى إخواني أهل المغرب

الأقصى أشرح لهم فيها أصول أسباب الرقي الحقيقي... مستحضرا في ذلك المنام من المقالات والدلالات ما لا يحضر اليقظ في فكره. فأصبحت من لذة ذلك الحلم الجميل في نشاط وارتياح عازما أن أصدق في اليقظة ما رأيته في عالم الأرواح. جاعلا العمل في ذلك من جملة أعمال الاحتساب حيث كان له إليها انتساب أي انتساب».

فلماذا قدم أحمد الصبيحي هذه الكتابة على أساس حلمي ؟

هل الأمر لا يعدو أن يكون اختيارا لقالب فني ارتضاه الكاتب وعاء لتقديم أفكاره إلى الناس ؟ أم هي وسيلة تكشف عن تردد في طرح هذه الأفكار بشكل مباشر وصريح ؟ هل كان أحمد الصبيحي يستشعر الوقوع في الحرج كفقيه إن هو طرح هذه الآراء التي لا تخلو من جرأة ؟ وهل كان الفقيه يخشى رد فعل قوي من وسط تقليدي عرف بمحافظته القوية ؟ إننا نميل إلى القول بأن أحمد الصبيحي كان ينتابه نوع من التردد في طرح آرائه من خلال كتابة مدونة في شكل رسالة، تصبح وثيقة بين أيدي فقهاء وكتاب عصره. وما يسند هذا الرأي، أن الكاتب حينما انتهى من تدوين أفكاره، لم يجرؤ على طرحها بين أيدي معاصريه، الا بعد استشارة ثلة من العلماء المقربين له. وكان الشيخ شعيب الدكالي وزير المعارف يومئذ، أول من تمت استشارته في هذا الشأن. وقدم الصبيحي رسالته لهذا الفقيه قصد الإطلاع عليه وابداء الملاحظات التي يراها ضرورية، ثم النظر في إمكانية «نشرها للعموم، هل يحسن أم لا»[38] وبعد اطلاع الشيخ شعيب على محتوى تلك الرسالة أجاب صديقه الصبيحي بما يفيد ارتياحه لهذه الكتابة ورغبته في إظهارها للناس فـ «ما رأيت ما ينتقد فيها، بل جميعها يدور في خلد أخيكم»[39].

ونرجح أن تكون هذه الاستشارة قد شملت علماء وفقهاء آخرين، أمثال الفقيه الحاج العربي الناصري السلاوي، نائب وزير العدلية والمعارف، والأديب الطيب عواد، وقاضي فاس محمد بن العربي العلوي. إن هذه الاستشارات مع فقهاء وعلماء آخرين ـ يلاحظ أنهم من أصحاب النفوذ داخل جهاز الدولة ـ تسعى إلى الحصول على نوع من الاطمئنان المسبق قبل إذاعة تلك الأفكار التي تساءل الصبيحي نفسه عن صلاح نشرها بين العموم. وبعد أن اطمأن الصبيحي إلى ما خطت يداه، وحين لمس أنه عبر عما يختلج في نفوس غيره من الفقهاء، ويوافق ما يدور بخلدهم، عمد إلى نشر أفكاره ضمن رسالة، وعدل عن نشرها على صفحات الجريدة في شكل سلسلة من المقالات، كما كان يعتزم في البداية.

إن التردد التي وقع فيه الكاتب أحمد الصبيحي حين عزم على نشر رسالته «أصول أسباب الرقي الحقيقي» لا يمكنه أن ينزع عن هذه الكتابة جرأتها، حين ينظر إليها في سياقها التاريخي، كما أن الرسالة تميزت بالعديد من الخصائص كان من أهمها :

1 ـ الارتكاز أساسا في هذه الدعوة الاصلاحية على المبادئ الإسلامية الحق.

2 ـ شمولية النظر في ما طرحه الصبيحي من قضايا.

3 ـ الروح النقدي الذي تشربت به آراء الكاتب في هذه الرسالة.

4 ـ روح التفتح التي ميزت دعوة الصبيحي الاصلاحية، دون أن يعني ذلك الانفلات من الجذور الأصيلة.

5 ـ هيمنة صورة الفقيه في هذه الرسالة، بيد أنها صورة فقيه متفتح باحتراز، على حضارة الآخر.

وتبقى رسالة أحمد الصبيحي «أصول أسباب الرقي الحقيقي» التي كتبت في أبريل 1917 نموذجا لكتابة تتغيا التنبيه على واقع مغربي متخلف لم يأخذ بعد بالأسباب التي تهيئه للانطلاق نحو الرقي. ولا شك أن هذه الكتابة ترشح بحس وطني، تكمن وراءه غيرة على واقع هذا البلد في ظروف تاريخية عرف فيها المغرب حماية الدولة الفرنسية، سمحت في نفس الآن بتلمس البون الشاسع الذي يفصل بين البلدين، وحفزت بعض الأقلام إلى الصدع بالحقيقة رغبة في تغيير يبوئ المغرب موقعا يليق بمكانته الحضارية العريقة.

* * *

الهوامش :

1 ـ من أعلام الفكر المعاصر بالعدوتين : الرباط وسلا، 70:2.
2 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، أحمد الصبيحي، ص 1.
3 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 2.
4 ـ نفسه، 3.
5 ـ أصول أسباب الرقي، 3.
6 ـ نفسه، أنظر الصفحات : 7,4,3.
7ـ نفسه، 12.
8 ـ نفسه، 12.
9 ـ نفسه، 12.
10 ـ نفسه، 13
11 ـ المحدث الحافظ، أبو شعيب الدكالي، ص، 8.
12 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 15.
13 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 14-15.
14 ـ نفسه، 14.
15 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 16.
16 ـ نفسه، 15.
17 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 15.
18 ـ نفسه، 16.

19 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 16.
20 ـ نفسه، 16-17.
21 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 17.
22 ـ نفسه، 18.
23 ـ نفسه، 18.
24 ـ نفسه، 18.
25 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 19.
26 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 20.
27 ـ نفسه، 20.
28 ـ نفسه، 19.
29 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 19.
30 ـ نفسه، 23.
31 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 23.
32 ـ نفسه، 25.
33 ـ نفسه، 28.
34 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 28.
35 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 30.
36 ـ نفسه، 30.
37 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 2.
38 ـ أصول أسباب الرقي الحقيقي، 32.
39 ـ نفسه، 32.

* * *

شرح مقصورة عبد الرحمان المكودي لعبد الواحد الحسني تقديم ودراسة

خالد الدادسي(*)

أستاذي ومحل والدي

لا أجد في هذا المقام خطابا أبلغ وأجود وأعذب من الشعر، ولو كنت شاعرا لنظمت فيك شعرا ولم أتردد ولم آلو، ولكنني لست كذلك، فلأكن إذن راويا ولأقل متمثلا :

ولدت في رحم الإعصار ملحمة   وجئت في عجل تعنو لك الهمم

وعشت في كنف التوجيه أغنية   كأنك الفجر للآمال، والعلم

وأدرك الجمع من أعيان جيلكم   بأنكم خير من تسعى به قدم(1)

فلتهن بالعيد الذي هو عيدنا تبلى السنون وأنت فيه الأسعد(**)

وإليك هذه الدراسة المتواضعة هدية مودة وتقدير في ذكرى ميلادك وعربون وفاء وشاهد إخلاص وعنوان محبة في الله مع متمنياتي الصادقة لك بدوام العافية وطول العمر.

(*) أستاذ جامعي، كلية اللغة العربية، جامعة القرويين، مراكش.

إضاءة :

كان من المفروض أن يدرس هذا الشرح في إطار الرسالة الجامعية التي أنجزتها تحت إشراف أستاذي الدكتور عباس الجراري لنيل دبلوم الدراسات العليا من كلية آداب الرباط في موضوع : (النقد الأدبي التطبيقي في العصر السعدي من خلال كتب الشروح ـ معالجة في التركيب)، غير أنني لم أتمكن يومئذ من الحصول على نسخة منه على الرغم من الجهد الذي بذلته، وها هي المنية تتحقق اليوم في هذه المناسبة الكريمة (لكل أجل كتاب) و(لكل نبإ مستقر)، فهذا البحث إذن صلة وذيل وتكملة للبحث الذي قبله وتصحيح لما ورد فيه من أخطاء في التعريف بشرح عبد الواحد الحسني.

أسلوبي في التأليف والتأطير هو ذاته المعتمد في البحث السابق مع إضافة ترجمة الشارح هنا وإرجاء بحث موضوع المصطلحات النقدية والبلاغية إلى مناسبة أخرى، ومنهجي في الدارسة هو نفس المنهج المتبع في الرسالة المذكورة.

المقدمة :

1 ـ ترجمة الشارح[1]

هو أبو محمد سيدي عبد الواحد بن أحمد بن محمد بن أبي الحسن الشريف الحسني العلوي السجلماسي النجار المراكشي الدار المكنى بأبي مالك، محدث، فقيه، مفتي، شاعر، مترسل، خطيب. مولده عام 933 هـ موافق 1527 م بتافيلالت ووفاته يوم الخميس 25 رجب الفرد سنة 1003 هـ موافق 5 أبريل 1595 م بمراكش ودفن يوم الجمعة الذي يليه في قبة الأشراف اتجاه ضريح القاضي

عياض، وقبر مترجمنا يليه قبر المولى سليمان ثم أمير المومنين سيدي محمد ويليه قبر المولى علي الشريف وهو رابع القبور المصطفة، رحم الله الجميع.

روى البخاري وغيره عن أبي النعيم رضوان بن عبد الله الجنوي الفاسي عن سفيان عن زكريا والقلقشندي وابن فهد والسخاوي، كلهم عن ابن حجر.

وأخذ بالمغرب سماعا على أبي العباس أحمد بن علي المنجور وأبي عبد الله محمد بن أحمد بن مجبر المساري وأبي عثمان سعيد بن علي قاضي تارودانت وأبي عبد الله محمد بن مهدي الجراري.

أجاز له سقين العاصمي مع والده وأجاز له من أهل المشرق ابن فهد وأبو عمران موسى النشابي وأبو عبد الله محمد بن إبراهيم المقدسي وأبو عبد الله محمد بن عبد الرحمان العلقمي وأبو عبد الله محمد بن أحمد الفيشي المالكي وغير هؤلاء.

كان في أول أمره كاتبا عند الوزير السعدي أبي عبد الله محمد بن عبد القادر بن السلطان محمد الشيخ ثم تخلى عن ذلك ولزم التدريس والخطابة والإفتاء بجامع الأشراف أو الشرفاء بحي المواسين وهو فقيهها وآخر المحدثين بها حتى عد شيخ الجماعة في عصره، وكان من خواص جلساء المنصور.

له فهرسة عد فيها مشيخته سماها الإلمام ببعض من لقيته من علماء الإسلام[2] مخطوطة ضمن مجموع في مكتبة المرحوم العلاقة محمد إبراهيم الكتاني بالرباط وعند الأستاذ عبد الله المرابط الترغي بطنجة صورة منها، صنفها في قسمين الأول في الإجازات والثاني التراجم وذيلها ببعض الإجازات الأخرى[3]،

وله حاشية على شرح المرادي على ألفية ابن مالك وشرح على مقصورة المكودي ـ موضوع بحثنا ـ وأمداح كثيرة في الخليفة أحمد المنصور وبضع رسائل أثبت أبو العباس أحمد الناصري إحداها[4] في مؤلفه، وله إنشادات عديدة ونوادر وطرف غزيرة.

أخذ عنه أحمد بن القاضي وولداه محمد وأحمد ابنا عبد الواحد. قال ابن القاضي في جذوته «أخذت عنه فهرسته وأجاز لي ما يحمله من أشياخه وكتب لي بخطه بذلك»[5] وقال في درته «له فهرسة عد فيها مشيخته، أجازها لي وجميع ما اشتملت عليه وسمعتها عليه بلفظي (...) أجاز لي جميع مروياته وكل ما يجوز له وعنه روايته وكتب خطه بذلك متلفظا بالإجازة في شوال سنة 998»[6]

2 ـ موضوع الكتاب ومحتواه

هذا المؤلف شرح على الأبيات الثمانية الأولى من مقصورة أبي زيد عبد الرحمان بن علي بن صالح المكودي ـ شارح ألفية ابن مالك ـ المولود سنة 736 هـ موافق 1335 م المتوفى عام 807 هـ موافق 1404 م في مدح النبي صلى الله عليه وسلم يقول في مطلعها :

أرقني بارق نجد إذ سرى ... يومض ما بين فرادى وثنى
أهبني إذ هب منه موهنا ... ماسد ما بين الثريا والثرى

يتألف شرح عبد الواحد الحسني على مقصورة عبد الرحمان المكودي من ديباجة في حمد الله والثناء عليه والصلاة والتسليم على محمد عبده ورسوله فكلمة في دواعي تأليف الكتاب وظروفه فمدح للخليفة أبي العباس أحمد المنصور الذهبي على دعمه ورعايته للعلم وأهله فإشادة بأبيه محمد الشيخ وجده محمد القائم بأمر

الله، ثم أشار إلى طلب الخليفة منه جمع مؤلف في مشاهير المولى عز وجل لنفسه الإعانة والتوفيق وللخليفة والناظم الثواب الحسن لينكب بعد ذلك على تقريض القصيدة وإظهار محاسنها. هذا، وقبل الخوض في التفسير قدم له بمقدمة تشتمل على ست مسائل وهي :

- المسألة الأولى في التعريف بالشاعر.
- المسألة الثانية في سبب تسمية القصيدة مقصورة.
- المسألة الثالثة في ذكر الرواية المعتمدة من النص ونقد الشروح السابقة.
- المسألة الرابعة في بيان منهجه في التعامل مع الشواهد والنقول واختيارها.
- المسألة الخامسة في كشف منهجه في التفسير وخطواته، وقد نقله ـ كما ذكر بنفسه ـ عن أبي عبد الله محمد بن مرزوق في شرحه على بردة البوصيري.
- المسألة السادسة في بيان بحر هذه المقصورة ودائرته وأعاريضه وضروبه وزحافه وعلله ورويه وقافيته.

وبهذه المسألة تنتهي هذه التوطئة المستفيضة ليبتدأ الشرح مع تفسير البيتين الأولين من المقصورة يليه تفسير الأبيات الستة الموالية، كل بيت على حدة، فعودة إلى تحليل بعض القضايا المتعلقة بالبيتين الأولين. وليس للكتاب خاتمة، ولا ندري إن كانت بقية الشرح قد ضاعت أم أنه لم يكمل والحل : ضرورة مقابلة نسختي الكتاب قبل إصدار أي حكم كما أنه ليس للشرح عنوان.

3 ـ منهج التأليف وطبيعته

استهل الكاتب شرحه بكلمة مختصرة سلط فيها الضوء على منهجه في التأليف وخصائصه جاء فيها : «الحمد لله، يقول كاتبه بخط يده الفانية عبد الواحد

بن أحمد بن محمد الحسني : إن هذه المبيضة[7] لم أمد بعد إلى ما أودعه فيها يد التهذيب والتفتيش ولكن يد الجمع...، فربما قدمت ما حقه التأخير وأخرت ما حقه التقديم، ورب كلام أثبته في موضع وغيره أليق به وأزكى ورب عبارة عبرت بها عن معنى وغيرها أوضح في الدلالة عليه وأجل، ورب محل أطنبت فيه وهو بالاختصار أجدر، ومحمل اختصرت فيه وهو بالأطناب أحق، فإذا لاح إن شاء الله بدر هذا الشرح.. وتبينت أنجاده... وتميز غثه من سمينه وراكده من معينه مددنا إليه عند التجريد من هذه المبيضة يد التهذيب والاختيار وسبرنا غوره من التحقيق بمسبار، وللناظر الفضل في الإغضاء، فإن من ألف فقد استهدف، فإن أحسن فقد استعطف وإن أساء فقد استقذف والله الموفق»[8].

فمنهج المؤلف إذن يقوم ـ كما يتبين من النص ـ على جمع المعلومات واستقصائها من غير تمحيص أو تحقيق أو اختيار أو تصنيف... مما ترتب عنه جملة مظاهر سلبية تتمثل في انعدام الترتيب والتنظيم، غياب الانسجام والتناسق، كثرة التشطيب، حضور التكرار، وجود البتر والحذف والتقديم والتأخير والخطل اللغوي والاملائي، خلط السمين بالغث، وقوع الإيجاز في محل الإسهاب ووقوع التوسع والإطالة في محل الاقتضاب والقصر... وقد انعكس كل ذلك على لغة الكتاب ومحتواه وإخراجه وتصميمه... وسنمثل لبعض هذه المظاهر السيئة عند وصف المخطوط.

4 ـ قصة تأليف الكتاب :

يحكي عبد الواحد الحسني حدث اتخاد القرار بوضع شرح على مقصورة المكودي مبينا دواعيه وملابساته مشيرا إلى زمانه ومكانه بأسلوب مبين وشكل

مفصل وتصوير دقيق... وما سبق هذا الحدث من تردد المؤلف واعتذاره بتقدمه في السن وتزاحم الأشغال من جهة وإلحاح الخليفة وتشجيعه من جهة أخرى، يروي ذلك بقوله «لما كان عام تسعين[9] من هذه المائة العاشرة ونحن بمحلته المنصورة صحبة ركابه العلي بظاهر المدينة البيضاء فاس الجديد حرسها الله جرى (...) ذكر المقصورة المنسوبة للإمام العالم العلامة أبي زيد عبد الرحمان بن صالح المكودي (...) وبيده أمتع الله بطول مقامه نسخة منها على ظهرها بخط الناظم إجازة لأناس عينهم فيها وسماهم وذكر في هذه الإجازة أنه أجازهم في المقصورة المذكورة وفي شرحها قائلا : يسر الله تمامه يعني الشرح[10]. فناولنيها أيد الله أمره وكلفني على عادته أن أضع عليها شرحا (...) فاعتذرت له أيده الله بأنا وإياه على جناح سفر ووقع التواطؤ معه نصر الله ألويته على إرجاءها الغرض إلى أن نلتقي معه بحضرته المراكشية ومقر إيالته العلوية ومناخ ركائبها الحسنية عصا التسيار ويقر بها القرار، فلما حللنا بها الحبى، وتفضل المولى الكريم بالأوبة إليها معه وحبى بمحرم أول سنة إحدى وتسعين من هذه المائة العاشرة، ندبني نصره الله إلى الوفاء بما وعدت به من هذا الغرض وأداء ما وجب من حقه المفترض فاستعفيته من ذلك فأبى (...) فلما أيست من قبول الاعتذار وأيقنت أني لا يقال لي عثار ثنيت بعد الاستخارة إلى إجابته أيده الله فيما دعا إليه من شرح المقصورة المذكورة عناني...»[11].

نستنتج مما سبق أن الكتاب قد شرع في إنجازه بأمر سلطاني أي تحت الطلب وليس بدافع ذاتي وذلك بحاضرة مراكش عاصمة الخلافة السعدية سنة 991 هـ.

5 ـ نسخه

وقفت على نسختين من شرح الحسني على مقصورة المكودي :

ـ إحداهما بخزانة الاسكوريال بمدريد مسجلة تحت رقم 32 تحتوي على 36 ورقة ونصف الورقة أي 73 صفحة في كل صفحة 23 سطرا مكتوبة بخط المؤلف، كما رأينا على بعض صفحاتها تشطيبات كثيرة على معلومات مكررة، وعلى هوامشها تصحيحات وطرر عديدة تتعلق بالنحو والإملاء والمعجم وقضايا الشعر. وتتميز هذه النسخة ـ ككل مبيضة ـ علاوة على التشطيب والأخطاء اللغوية والإملائية بثلاث ظواهر بارزة، وقد آثرنا في الإحالة توظيف نظام الصفحات بدل الورقات في هذه الفقرة بالذات تحريا للدقة.

1 ـ ظاهرة التكرار : وهذه نماذج منها :

- محتوى ص 23 مكرر بتصرف في ص 71 مع وجود إضافات قليلة في هذه الأخيرة.
- من حوالي منتصف ص 32 إلى أواخر ص 33 مكرر بتصرف من بداية ص 29 إلى منتصف ص 70
- من منتصف ص 32 إلى نهاية ص 33 مكرر بتصرف من بداية ص 40 إلى أواخر ص 41.
- من منتصف ص 36 إلى ص 38 مكرر بتصرف في ص 52-53 وإن كان بعضه مشطب عليه ومنه إشارات متناثرة في ص 54-55-56-57.
- من آخر ص 44 إلى منتصف ص 45 مكرر بتصرف في ص 66
- من ص 46 إلى أواخر ص 47 مكرر بتصرف من منتصف ص 65 إلى منتصف ص 68

2 ـ ظاهرة البتر : وتتمثل في انقطاع شرح معاني البيت الأول البلاغية ليبتدأ تفسير معاني الأبيات الموالية إلى غاية البيت الثامن من آخر الصفحة 41 إلى بداية الصفحة 44، وفي هذا رد على من زعم أن الشرح متعلق بالبيتين الأولين فقط ودليل على كونه لم يطلع عليه. ولاشك أن تفسير معاني الأبيات المذكورة آنفا قد سبقه تفسير الألفاظ بدليل قول الشارح مثلا في الصفحة 43 في تفسير كلمة نوع من قول الشاعر :

وسح سحب مقلتي فما بقي نوع من الدمع بها إلا همى

«... تقدم في فصل اللغة أن النوع أخص من الجنس» غير أننا لم نعثر على هذا الفصل مما يدل على أن النسخة التي بين أيدينا مبتورة.

3 ـ ظاهرة التقديم والتأخير : وهي من الظواهر البارزة التي اعترف الشارح بوجودها ومن أمثلتها تأخير تتمة ما بدأ به الشارح من حديث عن البرق وما يتعلق به في الصفحات 32-33-34-35 إلى الصفحات 44-45-46-47-48 مع وجود بعض التكرار، بل نقف أحيانا على عبارات صريحة دالة على هذه الظاهرة نحو قوله «تكميل ما تضمنه كلام الناظم من الأرق للبرق» ص 33.

ـ والنسخة الأخرى من الشرح توجد بالجزائر العاصمة ورقمها 3 ر ـ 1295، لم أطلع عليها بعد.

الدراسة

1 ـ قضايا الشرح النقدية

١ ـ قضايا معجمية

أ ـ بنية اللفظ :

مثاله قول الحسني في شرح مطلع مقصورة المكودي متحدثا عن الإفراد والجمع والتأنيث في لفظ فرادى من البيت الآتي :

أرقني بارق نجد إذ سرى يومض ما بين فرادى وثنى

«فرادى : هذا اللفظ من حيث هو يحتمل أن يكون جمع فرد وعليه اقتصر البيضاوي في قوله تعالى (ولقد جئتمونا فرادى) قائلا والألف للتأنيث ككسالى وذكره الجوهري أيضا جمعا لفرد قائلا على غير قياس وكأنه جمع فردان وذكره في القاموس أيضا جمعا لفرد وذكر في المفرد فردان، ويحتمل أن يكون مفردا مؤنثا كجمادى وحبارى قال أبو حيان ولكنه قليل، وعلى كونه فردا اقتصر البيضاوي في قوله تعالى (أن تقوموا لله مثنى وفرادى) فإنه قال ثم مفترقين اثنين اثنين وواحدا واحدا، فإن الازدحام يشوش الخاطر ويخلط القول. انتهى، ويجوز فيه التنوين كقراءة عيسى ابن عمر (ولقد جئتمونا فرادى) وعدمه، ذكرهما الجوهري، ولا يصح عندي في البيت إلا كون فرادى فيه مفردا بدليل قوله وثنى، كما اقتصر عليه البيضاوي في آية سبأ، والله أعلم. وأما تنوينه وعدمه فيصحان معا في البيت والله أعلم»[12] ونظيره قوله كذلك متحدثا عن الإفراد والجمع والاشتقاق والإبدال والاعلال في كلمة ريح من البيت التالي :

شممت من أرجائه إذ شمته ريح صبا أضوع من ريح الكبا

«أما المفرد فهو ريح تذكر وتؤنث قاله الإمام البغوي في التفسير وأصله روح على وزن فعل مكسور الأول ساكن الثاني وأصلها الواو بدليل قولهم في الجمع أرواح على وزن أفعال أحد أوزان القلة فالياء في قولهم في المفرد ريح منقلبة عن الواو وإنما قلبت الواو ياء لوقوعها ساكنة بعد كسرة كما قلبت في ميزان وميقات لأن الأصل فيها موزان وموقات فإذا جمعوا الريح على افعال قالوا أرواح ولا تعل الواو لأنه لا شيء يوجب إعلالها وإذا جمعوها على فعال قالوا رياح بإبدال الواو ياء لكسرة الراء قبلها فعلم بما تقرر أن الريح المفرد يجمع على أرواح بالواو من غير أن تبدل ياء وإما على رياح بإبدال الواو ياء لكسرة الراء قبلها. قال ابن هشام : ومن العرب من يقول أرياح يعني بإبدال الواو ياء كراهية الاشتباه بجمع روح كما قالوا في جمع عيد أعياد كراهية الاشتباه بجمع عود انتهى (...) ثم قال ابن هشام : وقول الحريري أن الأرياح في جمع ريح لحن، مردود، وقول الجوهري الريح واحدة الرياح والأرياح وقد تجمع على أرواح يقتضي أن الأرياح هو الكثير، وليس كذلك وإنما الكثير أرواح ومنه قول ميسون بنت محدل بالحاء المهمة وهي زوج معاوية وأم ابنه يزيد :

لبيت تخفق الأرواح فيه   أحب إلي من قصر منيف»[13]

يستنتج مما سبق وجوب إفراد لفظ فرادى مع جواز تنوينه وعدمه وجمع كلمة ريح على رياح وأرواح وأرياح على حد رأي الشارح الذي أبان عن مقدرة هائلة على المناظرة والحجاج مؤيدا تارة ومخالفا أخرى جهابذة اللغة بمن فيهم معتمديه في دراسة المعجم أعني الجوهري والفيروز أبادي كما أظهر طاقة كبرى في استحضار الشواهد والآراء المتباينة وتفسيرها وتحليلها والموازنة بينها وترجيح

كفة بعضها على بعض من غير تصريح بذلك أحيانا شعاره في هذا الحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها فهو أحق بها.

ب ـ وزن اللفظ :

شاهده قول الشارح في تفسير لفظ الأرق من مطلع القصيدة :

أرقني بارق نجد إذ سرى يومض ما بين فرادى وثنى

«قال الجوهري : الأرق السهر وقد أرقت بالكسر أي سهرت وفي القاموس الأرق محركة السهر بالليل كالائتراق وأرق كفرح فهو أرق وفي المشارق قوله أرق النبي صلى الله عليه وسلم أي سهر ولم ينم يقال بفتح الراء وكسرها والإسم منه والمصدر الأرق بالفتح ومنه بات أرقا بالكسر اسم فاعل. انتهى»(14).

فالحديث إذن عن حركات اللفظ وسكناته هو ما اصطلحنا على تسميته بالكلام على وزنه، وتختلف طريقة الحسني في ضبط الوزن بين التنصيص عليه حينا كقوله (الأرق السهر وقد أرقت بالكسر أي سهرت) والتمثيل له حينا آخر كقوله (وأرق كفرح).

ج ـ أصل المعنى :

نحو قول المفسر في شرح فعل أهبني من البيت :

أهبني إذ هبت منه موهنا ماسد ما بين الثريا والثرى

«أهبني : يقال هب من نومه إذا استيقظ فيكون لازما فإذا أريد تعديته أدخلت عليه همزتها فتقول أهببته أنا وأهبني كما في البيت ومضارع الثلاثي يهب بالضم سماعها فهو من الأفعال الثلاثية اللازمة التي على وزن فعل بفتح العين وسمع

الضم في مضارعه وإلا فالقياس الكسر، وهبت الريح هبوبا وهبيبا أي هاجت. قال الإمام التبريزي : أصل هب تحرك واضطرب»[15] ومثله قوله في سبب تسمية الريح بهذا الإسم في معرض بيانه معاني البيت :

شممت من أرجائه إذ شمته   ريح صبا أضواع من ريح الكبا

«قال ابن الانباري فيما نقل الفخر عنه سميت الريح ريحا لأن الغالب في هبوبها يكون بروح وراحة وانقطاعها يكسب الكرب والغم فهي مأخوذة من الروح. وقال الإمام البغوي وسميت ريحا لأنها تريح النفوس قال شرخ القاضي : ما هبت ريح إلا لشفاء سقيم أو لسقم صحيح»[16]

يظهر من النص الأول ميل الحسني إلى توظيف معيار القياس في ضبط وزن الفعل وصيغته الصرفية واختياره المعنى المناسب للسياق ـ كما يستخلص من تتمة النص ـ دون تعصب لمعنى قديم أو معنى محدث حيث يقول في تفسير فعل هب «والأنسب تفسيره هنا بثار كما فسر به في المشارق قوله : إذا هبت الركاب أو بتحرك واضطرب كما تقدم عن التبريزي ولا يحسن غير ذلك فيه هنا والله أعلم»[17] والدلالة الملائمة هنا هي الدلالة الصلية كما تبين.

د ـ تعدد المعنى :

من أمثلته قوله في بسط معنى لفظ بارق من مقدمة المقصورة

أرقني بارق نجد إذ سرى   يومض ما بين فرادى وثنى

«بارق. الجوهري : البارق سحاب ذو برق والسحابة بارقة ومثله في القاموس، فيحتمل أن يكون الناظم أراد ذلك ويحتمل أن يكون أراد البرق المعروف وقد ذكر

ابن السيد الاحتمالين معا في قول أبي العلاء المعري :

طربن لضـــوء البـــارق المتـــعـــال ببـــغـــداد وهنا مـــالهن ومـــال

وذكرهما أيضا في قوله :

ولا ســار في عــرض الســمــاوة بارق وليس له من قـــومنا خـــفـــراء

وذكرهما أيضا في قوله :

وكم مــاجــد في ســيف دجلة لم أشم له بـارقـــا والمرء كـــالمزن هطال

والأقرب إلى كلام الناظم الاحتمال الثاني بدليل وصفه له بتنوع الإيماض إلى مثنى وفرادى وغير ذلك مما وصفه به من إثارة الشوق وغيره فإن ذلك كله لا يلائم إلا البرق المعروف ولا لهجت الشعراء والأدباء به إلا فيه والله أعلم، وعلى البرق أطلقه ابن دريد في قوله : شيم سحاب خلي بارقه البيت»[18].

الملاحظ أن الحسني لا يكتفي برصد المعنى أو البحث عن أصله وتطوره ولكنه يقلبه على عدة وجوه مستدلا بأقوال المعجميين معقبا على آرائهم مستخلصا الرأي الصائب من وجهة نظره معللا اختياره، انطلاقا من البيت نفسه.

هـ ـ الفروق اللغوية :

يختلف أهل اللغة في طريقة دراسة الفروق اللغوية فمنهم من يبحث عن الفرق الدلالي اللغوي بين لفظين ينتميان لعائلة لغوية نحو قول الحسني ملخصا رأي السهيلي في الفرق بين سرى وأسرى في تفسير البيت

أرقني بارق نجـــد إذ ســـرى يومض مـــا بين فـــرادى وثنى

«قلت متحصل من كلام السهيلي رحمه الله ورضي عنه أن أسرى متعد وسرى لازم وأن حكم أهل اللغة عليهما بأنهما بمعنى واحد خارج عن التحقيق،

وأن اتفاق القراء على القراءة بأسرى الرباعي والمحدثين على الترجمة بالاسراء مصدر أسرى دون السرى مصدر سرى إنما ذلك لأن الثلاثي لازم وتعديته بالباء تقتضي مشاركة الفاعل في الفعل كما قرر في قعدت بزيد أن معناه جعلته يقعد ولكن شاركته في القعود فجذبته إلى الأرض أو نحو ذلك، بخلاف تعديته بالهمزة فإنها لا تقتضي ذلك، فلو وقعت القراءة بالثلاثي من القراء والترجمة بمصدره من المحدثين لأوهم ذلك شركة الله سبحانه وتعالى عبده في السرى وذلك مستحيل وأن المفعول في الآية محذوف والتقدير أسرى البراق بعبده أي جعله يسري به وحذف المفعول لأن المقصود ذكر النبي محمولا لا الدابة»[19] غير أن الحسني أورد في نفس الوقت رأيين أحدهما للجوهري وثانيهما لابن عطية مفادهما أن سرى وأسرى بمعنى واحد دون أن يعقب عليهما والظاهر موافقته للسهيلي في رأيه واهتمامه البالغ به بدليل قوله قبل إيراده : «وللسهيلي في الروض على هذه اللفظة كلام رأيت جلبه على طوله لما فيه من تمام الفائدة».[20]

ومن اللغويين كذلك من يبحث عن الفرق بين لفظين أوعدة ألفاظ مختلفة بنية ووزنا ومعنى، ومن نماذج هذا الأسلوب قول الحسني في سياق تفسيره لفعل يومض الوارد في مستهل المقصورة :

أرقني بارق نجد إذ سرى   يومض ما بين فرادى وثنى

«يومض مضارع أومض رباعيا والمصدر إيماضا ويستعمل ثلاثيا. تقول أومض البرق يمض ومضا ووميضا ومضانا، والمعني في الجميع لمع لمعا خفيا ولم يعترض في نواحي الغيم، فأما إذا لمع واعترض في نواحي الغيم فهو الخفر، فإذا استطال في نواحي السما وشق الغيم من غير أن يعترض يمينا ولا شمالا فهو العقيقة، قال كل ذلك الجوهري»[21].

2 ـ قضايا نحوية :

الملاحظ على شرح عبد الواحد الحسني قلة القضايا النحوية الكبرى بمعنى الكلمة وإنما الغالب وجود موضوعات جزئية عرضية أي أحاديث خاصة ببعض الأدوات والظروف والحروف ونحو ذلك الواردة في النص ومن جملة القضايا التي بحثها المؤلف بعمق وتفصيل ودقة وروية قضية المقصور من الأسماء والأفعال حيث قال في معرض حديثه عن سبب تسمية قصيدة المكودي مقصورة : «سميت هذه المقصورة وغيرها من كل ما ختمت قوافيه بألف مقصورة وإن كان فيها من الأبيات ما ختم بفعل لا باسم مقصور تغليبا، ولأن كلا من تلك الأفعال التي ختمت بها بعض أبياتها في آخرها ألف مبدلة عن أصل فشابهت بذلك الأسماء المقصورة ألا ترى إلى قولك ثوى وهمى واكتسى من الأفعال كيف ختم كل منها بالألف كما ختم به الثرى والكبا والبكا من مقصورات الأسماء فتشابهت بذلك فأطلق على القصيدة كلها مقصورة من أجل ذلك والله أعلم. غير أن تلك الأفعال منها ما يكتب بالياء ومنها ما يكتب بالألف وذلك متوقف على معرفة أصل لام الفعل فإن كانت ياء كرمى وسعى وقضى كتب بالياء وإن كانت واوا كغزا ودعا وسلا كتبت بالألف، ويعرف كون لامه ياء أو واوا فتقول في نحو رمى وسعى وقضى رميت وسعيت وقضيت فترجع اللام بالإسناد إلى أحد الضميرين إلى الياء التي هي أصلها وتقول في نحو غزا ودعا وسلا غزوت ودعوت وسلوت فترجع اللام بالاسناد إلى أصلها الذي هو الواو، وما أحسن قول الحريري رحمه الله وغفر له :

إذا الفعل يوما غم عنك هجاؤه ... فالحق به تاء الخطاب ولا تقف

فإن تر قبل التاء فاكتبه بياء ... وإلا فهو يكتب بالألف

وتاء التكلم كتاء الخطاب في ذلك ولا فرق وإن كان الحريري لم يذكر في بيتيه إلا تاء الخطاب فقد عد ابن هشام تاء التكلم ايضا ذكر ذلك في شرح القطر والشاطبي قبله في قوله في حرز الأماني :

وتثنية الأسماء تكشفها وإن   رددت إليك الفعل صادفت منهلا

والمراد منه قوله وإن رددت إليك الفعل فإن معناه أن تسند الفعل إليك والله أعلم، ومنها أن تكون فاؤه واوا نحو وعى ووفى وكل ما كان كذلك فلامه ياء ومنها أن تكون عينه واوا نحو طوى وهوى فإن لامه ياء أيضا إلى غير هذا من الوجوه التي يعرف بها كون الألف منتقلبة عن ياء أو عن واو فانظرها في محلها من كتب النحو وقد ذكر طاهر ابن أحمد من ذلك ما فيه كفاية نقله عنه ابن المجراد السلوي في شرحه للدرر اللوامع وهذا في الأفعال الثلاثية وأما ما زاد على الثلاثي فهو كله بالياء يكتب : قال ابن قتيبة وكلما لحقته الزيادة من الفعل لم تنظر إلى أصله وكتبه كله بالياء فتحتب أغزى فلان فلانا بالياء وهو من دنوت وألهى فلان فلانا وهو من لهوت وتكتب ذلك كله بالياء لأنه يصير إلى الياء، ألا ترى أنك تقول أغزيت وأدنيت وألهيت، انتهى المراد منه. وأما الأسماء المقصورة فيعرف كون ألفاتها عن ياء أو واو بأن تنظر إلى تثنيتها فما ظهر فيها من ياء أو واو فألفه منقلبة عن ذلك وتكتب ياء فيما ثني بالياء وألفا فيما ثني بالواو، وضابط ذلك أن ألف المقصور إن كانت مجاوزة ثلاثة أحرف أبدلت في تثنيته ياء وكتبت بالياء وإن كانت ألفه ثلاثية مبدلة من ياء كالفتى أبدلت ياء وكذا إن كانت ثلاثية وهي مجهولة الأصل وسمعت إمالتها وإن كانت ثلاثية متقلبة عن واو كعصا أو مجهولة الأصل ولم تسمع إمالتها كلدى وعلى أبدلت واوا (...) غير أن الكوفيين يقولون في الأسماء الثلاثية ذوات الواو إذا

كان مكسور الأول كالربا ومضمومة كالضحى إنها تكتب وتثنى بالياء وما كان منها مفتوحا فيوافقون البصريين في كتبه بالألف كالعصا ونحوه فاعلم ذلك،

ذكره ابن عطية في آخر سورة البقرة وغيره»[22].

وبعد، يمكن تلخيص الأفكار المتضمنة في النص في النقط الآتية :

- تعريف المقصور وذكر سبب إلحاق الأفعال هنا بالأسماء المقصورة في التسمية.
- ذكر ما يعرف به أصل لام الفعل المقصور الثلاثي فصاعدا.
- ذكر ما يعرف به أصل ألف الأسماء المقصورة.
- تثنية الاسم المقصور
- ذكر المواضع والحالات التي تقلب فيها ألف المقصور ياء أو واوا.

هذا، ولم يتحدث الحسني عن القياسي والسماعي من المقصور ومد المقصور للضرورة وجمعه سالما. وكدأبه دوما لا يتوقف عن التمثل بآراء العلماء لغويين وأدباء ونقادا وفقهاء (الحريري - الشاطبي - ابن قتيبة) وتفسيرها (شرحه لبيت الشاطبي مثلا) والتعقيب عليها (استدراكه علي بيتي الحريري مثلا) معتمدا في ذلك على أمهات كتب النحو نحو شرح قطر الندى لابن هشام وحرز الأماني للشاطبي وشرح الدرر اللوامع لابن المجراد السلوي وقد يستعين أحيانا بكتب التفسير مثل المحرر الوجيز لابن عطية.

<u>3 - قضايا عروضية :</u>

<u>أ - في البحر ودائرته :</u> قال المصنف في التعريف ببحر المقصورة وبيان سبب تسميته وتحديد دائرته الشعرية ما نصه : «أما هذه القصيدة فهو بحر

الرجز وسمي رجزا لتقارب أجزائه وقلة حروفه قال في الصحاح : والرجز داء يصيب الإبل في اعجازها فإذا ثارت الناقة ارتعشت فخذاها ساعة ثم تنبسط. يقال بعير أرجز وناقة رجزاء.

قال الشاعر :

همـمت بخـيـر ثم قـصـرت دونه   كـمـا ناءت الرجـزاء شـد عـقـالهـا

ومنه سمي الرجز من الشعر لتقارب أجزائه وقلة حروفه. انتهى. قال بعض من كتب على عروض ابن السقاط : فكأن الرجز لكثرة اسبابه وزحافه مرتعش. وأما من أي دائرة هو، فهو من الدائرة الثالثة المسماة بدائرة المشتبه على رأي وبدائرة المجتلب على الرأي الآخر، قال العلامة الشريف : والخطب في هذا يسير وهو خلاف في التسمية. انتهى. قلت ولكل من الرأيين وجه مذكور في كتب الفن»[23] كعادته في دراسة أي قضية، نلاحظ عناية المؤلف بالبحث عن أصل دلالة الكلمة اعتمادا على أقوال العروضيين والمعجميين وفي طليعتهم الجوهري واستنادا إلى كلام الشعراء كما هو الحال هنا، كما نلاحظ حرصه على تتبع تباين العلماء في وجهات النظر والوساطة بينهم في هذا الاختلاف.

ب ـ في الأعاريض والضروب :

يواصل الشارح حديثه عن بحر الرجز أعاريضه وضروبه وذكر أنواعهما بقوله : «وأما ماله من الأعاريض والضروب، فأعاريضه أربع وضروبه خمسة، فعروضه الأولى تامة لها ضربان الأول تام مثلها والثاني مقطوع وهذه المقصورة من هذه العروض التامة وضربها الأول التام وعروضه الثانية مجزوءة لها ضرب واحد مثلها وعروضه الثالثة مشطورة وعروضه الرابعة منهوكة»[24] إلا أن الحسني تجاوز بيان

نوع ضرب العروض الثالثة والعروض الرابعة سهوا أو اختصارا ولم يمثل لأنواع الأعاريض والضروب عدا النوع الأول.

ج - في الزحاف والعلل :

يعود الناقد إلى الكلام على بحر الرجز، لكن ليبين هذه المرة ما يلحقه من زحاف وما تصيبه من علل قائلا : «وأما ما يدخله من الزحاف والعلل فيدخله من الزحاف الخبن والطي والخبل باللام بعد الباء الموحدة المسبوقة بالخاء المعجمة ويدخله من العلل القطع»[25] من غير أن يقف - كما كان يجب - على طبيعة التغيير ومواقعه.

د - في القافية والروي :

أنهى الحسني المبحث العروضي الهام ببيان روي المقصورة ونوع قافيتها بإيجاز فقال : «وأما روى هذه القصيدة فحرف الألف ولا تكون الألف رويا إلا إذا كانت أصلية أو منقلبة عن أصل وعليه جاءت القصائد المقصورة كمقصورة ابن دريد وحازم وغيرهما وهذه المقصورة وأما قافيتها فهي قافية المتدارك وهي مقيدة لا مطلقة»[26]. ولا جرم أن المتأمل في النص يخلص إلى كون صاحبه اقتصر في وصف روي القصيدة وقافيتها على ماهو ثابت عام، وغض الطرف عن مسائل قد يختلف الحكم عليها من بيت لأخر نحو الحديث عن بقية حروف القافية وعن حركاتها وعن عيوبها.

وعموما يمكن القول إن المعلومات التي قدمها عبد الواحد الحسني في باب القضايا العروضية هي معلومات تعليمية مختصرة محدودة وبسيطة تفيد الطالب الناشئ أكثر مما تصلح للقارئ المختص.

4 ـ قضايا شعرية :

أ ـ في بناء القصيدة :

ما يدخل في إطار بناء القصيدة العربية الحديث عن المطلع نحو قول الشارح معلقا على مقدمة المقصورة فالناظم رضي الله عنه تأنق في هذا المطلع تأنقا أوجب تهافت الأسماع إلى الاصغاء إليه فلا يقرع هذا المطلع الذي أريقت عليه مياه النبوة سمعا إلا انجذب إليه وأقبل بحسن الإصغاء عليه، بعد عن التنافر والثقل فعذبت ألفاظه ونأى عن التعقيد والتقديم والتأخير فحسن سبكه، وصاغه رضي الله عنه صياغة أوجبت بين الألفاظ والمعاني مناسبة والتئاما، فاستوجب بذلك على غارب القبول نزولا وإلماما، فلله أيده من ناظم أعطى المطالع حقها ووفاها واجبها ومستحقها وكيف لا وهو يحوك للجناب النبوي ملاءة فخار ويشيد أمداحه على منصة الاشتهار، وحق للسان استعمل في ذلك أ يفتق رتقه وينهل بالطل والوابل من البلاغة والفصاحة ودقة ويشام على كل نجد ومرقب منهما برقه»[27].

ومما يلتحق بمبحث نهج القصيدة الكلام على عادة الشعراء في افتتاح القصائد بالنسيب مع بيان السبب في ذلك وعنه يقول الحسني : «وافتتاح القصائد بالنسيب سيرتهم المألوفة وطريقتهم المعروفة قديما وحديثا جاهلية وإسلاما وهو أمر تستلذه الطباع وتميل إليه النفوس وتنجذب إليه القلوب حسبما في الطباع السليمة من الانفعال للنسيب ورقة القلوب عند سماعه فيورثها نشاطا زائدا فلا ينتهي إلى التخلص إلا والنفوس قد اجتمعت والقلوب قد رقت وانفعلت والجوارح قد سكنت وحميا الكلام في مجاري السرور قد سرت فيقع المديح إذاك منها موقعا ويجد في القلوب محلا مكينا وموضعا»[28] يتحدث المؤلف في موضع آخر عن

شروط افتتاح الأمداح النبوية بالنسيب بقوله : «وإذا ثبت حسن النسيب وافتتاح القصائد والأمداح به فقد قال بعض الأئمة رضي الله عنهم أن الأمداح النبوية يتعين على من يريد أن يحوك طرازها المذهب ويتمذهب فيها بأحسن مذهب أن يرتدي فيها رداء الاحتشام ولا يهمل مراعاة ما يجب للمقام النبوي صلى الله عليه وسلم من الإجلال والاعظام ولا يتجافى عما يتحتم له من التعزير والتوقير والاحترام، فلا ينسب ولا يشبب بحمرة خد ولا بحسن قد ولا بمحاسن مرد ورقة خصر وبياض ساق وخضرة عذار وتكعب نهد وبرود ثغر، ولا بما في هذا النمط وهذا الأسلوب وله مندوحة في الأماكن التي يخف على الألسنة ذكرها ويستحسن سردها وترتاح النفوس لسماعها كسلع ورامة والنقا وأكناف داجر والعقيق والحمى واللوى ونجد وما ماثلها. قلت وعلى هذا درج الناظم رحمه الله والإمام العالم الصالح أبو عبد الله البوصيري في بردته وفي هذا أقوى دليل على فضلهما وغزارة علمهما ومتانة دينهما»[29]

وبعد، نستطيع ـ انطلاقا مما سبق ـ استنباط الآراء التالية :

- إشادة الشارح بمطالع المقصورة لما يتميز به من حسن الصياغة وجودة النظم ومناسبة اللفظ للمعنى ورقة الكلم وتناسقه وانتظامه ووضوحه وعفافه وشرفه.
- تأييده لمذهب الشعراء في الاستهلال بالنسيب لأثره الطيب الحميد على النفس الانسانية.
- اشتراطه ـ في النبويات خاصة ـ الالتزام بالوقار والتحلي بالإكبار للجناب النبوي الشريف.

هذا، ولا أجد فيما قاله الحسني تعارضا مع قواعد الفن أو اختلافا مع تعاليم الشرع.

أما قوله (وعلى هذا درج الناظم...) فغير صحيح ويخالفه ما ورد من البيت 37 إلى البيت 39 من معانقة القد ولثم الثغر ورشف الرضاب...

ب ـ في أغراض الشعر :

في نطاق الحديث عن النسيب دائما يقول الحسني معرفا بهذا الغرض وبأنواعه مبينا الفرق بينه وبين التشبيب والغزل «قال ابن هشام : والنسيب عند المحققين جنس تحته أربعة أنواع : الأول ذكر ما في المحبوب من الصفات الحسية والمعنوية كحمرة الخد ورشاقة القد وكالجلالة والخفر، الثاني ذكر ما في المحب من الصفات أيضا كالنحول والذبول وكالحزن والشغب، الثالث ذكر ما يتعلق بهما من هجر ووصل وشكوى واعتذار ووفاء وإخلاف، الرابع ذكر ما يتعلق بغيرها بسببها كالوشاة والرقباء، وقال شيخ الطريقة الأدبية مالك بن المرحل رحمه الله :

ونسب الشاعر بالفتاة   ينسب والنسيب في الأبيات

أن يصف الفتاة بالجمال   ونفسه بالحب والبلبال

ولم يزد سعد الدين على أن قال : النسيب هو وصف الجمال. وقد فسر الجوهري النسيب والتشبيب كل منهما بالآخر وكذا صاحب القاموس، وليس في كلامهما من البيان والإيضاح لمسمى الاسمين ما في كلام ابن هشام. وفسر القاضي عياض التشبيب بالغزل ذكر ذلك في قوله في صحيح مسلم. قال مسروق : دخلت على عائشة وعندها حسان بن ثابت يشبب بأبيات له. قال عياض : يشبب بأبيات له أي يتغزل انتهى. وفي الصحاح : ومغازلة النساء محادثتهن ومراودتهن. يقال غازلتني والإسم الغزل أي تكلف الغزل وتغازلوا. انتهى. وفي العمدة لابن رشيق : فأما الغزل فهو ألف النساء والميل اليهن والتخلق بما وافقهن، ومن جعله

بمعنى التغزل فقد أخطأ، نبه على ذلك قدامه وأوضحه في كتابه نقد الشعر. انتهى. وذكر الصفدي عن بعضهم أن الغزل في الذكور والنسيب في الإناث»[30]

وفيما يلي تذكير وتلخيص لما ورد في النص من أفكار ذات ارتباط بالموضوع:

- اتفاق ابن هشام وابن المرحل والتفتازاني ومعهم الحسني على اعتبار النسيب هو وصف الجمال.
- مخالفة ابن هشام ومعه الحسني للجوهري والفيروز أبادي في حدود النسيب، ففي الوقت الذي يعتبره الفريق الأول أعم من التشبيب فإن الفريق الآخر يعدهما بمعنى واحِد.
- إذا كان النسيب عند الحسني هو وصف جمال المرأة وإذا كان الغزل هو محادثتها بجمالها ومراودتها والميل إليها فلا فرق إذن عند الحسني بين النسيب والغزل فيما يظهر لي.

ج ـ المعاني المتداولة :

من القضايا البارزة التي استأثرت باهتمام عبد الواحد الحسني الناقد في تفسيره لمقصورة المكودي قضية المعاني السائرة ومن جملتها كناية الشعراء عن محبوبيهم بأسماء الأماكن، وعنها يقول الشارح موضحا سبب ذلك : «كنى عن محبوبه صلى الله عليه وسلم بنجد جريا على طريقة الأدباء وأهل الصبابة فإنهم كثيرا ما يكنون عن المحبوب بجهته وأماكنه وبأسماء تخف على الألسنة ألفاظها كسلع والنقا ورامة ونجد واضم وذي سلم واللوى والعقيق إما سترا على المحبوب أو غيرة عليه أو الخوف الرقباء أو حفظا على وقار المحب وحرصا على كتم سره فإن المحب إذا كان متصفا بالوقار كان حذره من الاطلاع آكد ما عليه فهذه كلها

أمور تحمل على الكناية بما ذكر عن المحبوب ولله من قال :

ستكفيك من ذاك المسمى إشارة ودعه مصونا بالجمال محجبا»[31]

لينتقل المؤلف بعد ذلك إلى بيان سبب كناية المكودي عن الرسول (ص) على وجه الخصوص بنجد مؤيدا مذهب الشاعر ومدافعا عنه بقوة في اختياره الكناية عن محبوب بدل التصريح باسمه، ولا يخرج السبب عما ذكر من قبل.

ومن المعاني المألوفة كذلك الجارية على ألسنة الشعراء إسناد الأرق إلى البرق ووميضه وفي ذلك يقول الحسني مع الإشارة باقتناع شديد إلى إبداع المكودي خاصة في هذا المعنى : «إعلم أن إسناد الأرق وما بعده إلى البرق ووميضه على الإطلاق من غير تقييد بحالة كثير في الاستعمال لكن للناظم في كلامه هذا زيادة وهي الاسناد إلى خصوص بارق ينوع الوميض بين فرادى وثنى، فإن هذا وقفت عليه مقيدا عن العلامة سيدي أبي عبد الله محمد بن غازي الفاسي لم يسبق إليه الناظم، فانظر أنت فإن ظفرت به في كلامهم فأثبته بدليله»[32] ويواصل المصنف بإسهاب الحديث عن علاقة الأرق بالبرق على مدى ورقة كاملة أو يزيد مع تقييد حالات البرق وتحديد جهاته وبيان دواعيه بالشواهد الشعرية الوافرة قائلا : «ما تضمنه كلام الناظم من الأرق للبرق معنى متداول لهج به الشعراء والأدباء قديما وحديثا فمنهم من يأرق لمطلق البارق من غير تقييد لجهة نجد ولا بغيرها ومنهم من يأرق لبارق جهة مخصوصة هي محل علاقة قلبه أو مسقط رأسه وملاعب أنسه كنجد وغيره والأماكن المحبوبة ولا يأتي على ما لهم في ذلك انحصار ولا يفي به لسان مكثار، ثم أرقهم للبرق إما لما يثيره من دواعي الصبابة وتذكر المعاهد والأحبة وإما ليعلم أين مصاب مائه وأين يحل عزاليه...»[33].

أما بعد، فهذه باختصار هي أهم القضايا الشعرية التي بحثها الحسني في شرحه متوسلا في ذلك بأقوال النقاد أمثال قدامة وابن رشيق والصفدي والسبتي أبي القاسم وابن بسام والشنتمري... واللغويين أمثال المبرد وابن هشام والجوهري والفيروزابادي والتفتازاني والقالي وابن السيد... والأدباء أمثال امرئ القيس وذي الرمة وزهير بن أبي سلمى وابن المعتز والمعري وابن هانئ والسهيلي وابن جبير وأبي زيد الأشبوني وابن المرحل وغيرهم.

أما مراجعه في هذا الباب فهي منوعة، فمن كتب النقد نحو نقد الشعر لقدامة والعمدة لابن رشيق وكتب الشروح نحو رفع الحجب المستورة للسبتي وشرح لامية العجم للصفدي وكتب الإعجاز نحو إعجاز القرآن للباقلاني إلى المعاجم نحو صحاح الجوهري وقاموس الفيروز أبادي فمصنفات الأدب نحو كامل المبرد وذخيرة ابن بسام ورحلة ابن جبير وغيرها.

قبل أن أتكلم على منهج الحسني في دراسة مستويات القصيدة لابد أن أعرف أولا بالمنهج العام للشرح ثم أعرف ثانيا بمنهج الشارح الخاص في عرض النص أو ما اسميته بالنقد المقدماتي لأن محله مقدمة الشرح ولأنه سابق عن تفسير النص.

1 - المنهج العام للشرح :

تحدث المؤلف بإطناب عن منهجه العام في الشرح وعن مستوياته ومراحله ومجالاته أو تراجمه على حد تعبيره فقال «لما فرقت نبال العزم إلى هذا التعليق وصرفت وجه الاعتناء إليه رأيت والتوفيق بيد الله أن اصطلح على حصر الكلام على ما أورده من الأبيات في تراجم ست وأتيت في كل ترجمة من هذه التراجم

بأقل ما يمكن في بابها جنوحا إلى الاختصار وانحرافا عما يوجب الملل والسآمة من الاسهاب والاكثار (...)

ـ **الترجمة الأولى** : اللغة والغريب : إذ بهما تتضح موضوعات الألفاظ للناظر وتتبين مدلولاتها ويرتفع اللبس عن مسمياتها ومعانيها فإن الأخذ في بيان المعاني التركيبية قبل العلم بمدلولاتها ويرتفع اللبس عن مسمياتها ومعانيها فإن الأخذ في بيان المعاني التركيبية قبل العلم بمدلولات المفردات ومعرفة موضوعاتها رمي في عماية ولا يحصل للناظر منه على طائل ومعتمدي في هذا على صحاح الجوهري والقاموس ومشارق القاضي أبي الفضل عياض وأعزو لكل واحد من هؤلاء الثلاثة ماله وإن نقلت شيئا من غيرهم اضفته إليه.

ـ **الثانية** : تفسير المعنى المقصود من تراكيب الجمل وتشقيق الأبيات وما يرد عليها من الأسئلة إن وردت والأبحاث ما يحتمله اللفظ من احتمالات، ثم آتي بتذييل أذكر فيه ما اشتملت عليه الأبيات المفسرة من المنازع الأدبية والمقاطع العربية وبعض ما للناس في ذلك من منظوم ومنثور وحكايات ويكون ذلك كهزل بعد جد وراحة بعد تعب فيحصل به للناظر بعض احماض ونشاط، وإن لم تشتمل الآبيات المشروحة على شيء من ذلك فتركنا هذا التذييل واسقطناه من هذه الترجمة والله الموفق سبحانه.

ـ **الثالثة** : فيما اشتمل عليه الكلام من معاني فعلم، وحكم خواص الكلم المستعملة في ذلك التركيب دون غيرها إفرادا وتركيبا.

ـ **الرابعة** في علم البيان في ذكر وجوه ذلك التركيب ووضوح دلالته على المعاني المرادة منه والكشف عما هو من ذلك حقيقة أو مجازا وما له بذلك الفن اعتلاق وارتباط.

ـ **الخامسة** في علم البديع وما اشتمل عليه التركيب من المحسنات اللفظية والمعنوية.

ـ **السادسة** في الإعراب بذكر أظهر الوجوه منه وأقواها دون ما عداها، فإن الإعراب معين على فهم المعنى المقصود من الكلام ولعظم الحاجة إليه وشدة الافتقار إليه قدمه بعضهم على ترجمة التفسير وجعله إلى جنب ترجمة اللغة كما رأيته لبعض المشارقة وهو حسن قوي الوجه، غير أني قفوت في الترتيب أثر الإمام العلامة الصدر سيدي أبي عبد الله محمد بن مرزوق في شرحه لبردة الإمام البصيري فإنه أخر الاعراب دون غيره وهو منا بالصواب أعرف وبأن يكون متبوعا أولى والله أعلم».[34]

ويمكن في رأيي اختصار هذه المستويات في أربعة وهي على التوالي : المعجم ـ الدلالة ـ البلاغة ـ الإعراب. وهي على ما يبدو لي متكاملة فيما بينها، متناسقة، مرتبة ترتيبا جيدا ومحددة الوظيفة. أما المستوى العروضي فقد قدم الحديث عنه كما رأينا في خطبة الشرح. غير أنه لم نقف للأسف الشديد في الشرح إلا على المستوى المعجمي إضافة إلى المستوى الدلالي تتخللها وقفات نحوية وإعرابية قليلة. وفي النص إشارة إلى أحد الشروح المرينية القيمة التي استعان بها المؤلف في ترتيب مستويات منهجه.

2 ـ النقد المقدماتي :

يعتبر هذا العنصر ممهدا لقسم التفسير ومرشدا ومكملا له لما يقدمه من حقائق ومعطيات، وقد شمل ما يلي :

أ ـ التعريف بالشاعر :

عنه يقول الشارح نقلا عن بعض كنانيش الإمام أبي الحسن علي الزقاق بخطه ما يلي «الفقيه الأستاذ النحوي المقرئ أبو زيد عبد الرحمان بن علي بن صالح المكودي شاعر مجيد ومبد في البلاغة ومعيد، قد فاق في النحو وسلم نظمه من العي والحشو مقر للعلوم الأدبية بنفس مطاوعة غير أبية من نظمه قصيدته المقصورة التي ضربت في البلاغة بسهم وحازت من الفصاحة أكبر قسم وله شرح ألفية بن مالك والبسط والتعريف في علم التصريف...»[35]. ومن تقاييد الشيخ أبي زيد عبد الرحمان المديوني الجاديري قال ما نصه «مولد شيخنا أبي زيد المكودي في منتصف رجب عام ستة وثلاثين وسبعمائة وتوفي شيخنا أبو زيد عبد الرحمان بن علي بن صالح المكودي النحوي في حادي وعشرين لشعبان المكرم عام سبعة وثمانمائة ودفن بقرب كهف الشراطين من الجهة الجوفية فيه داخل باب الفتوح من فاس المحروسة بالله»[36] وأضاف قائلا من كلام العلامة أبي العباس أحمد بن علي المعروف بالمنجور مكتوبا بخطه «... وكان يقرئ الألفية بمدرسة الصهريج من فاس الأندلس وممن كان يحضر إليه هناك الفقيه أبو زيد الكاواني (...) قيل وهو آخر من أقرأ كتاب سيبويه بفاس (...) ومربي أن ممن قرأ عليه في النحو الإمام أبو عبد الله بن مرزوق شارح البردة وغيرها...»[37] وزاد المؤلف بقوله «وفات شيخنا الإمام أبا العباس أن يذكر من تآليفه وتريات الفها في مدحه صلى الله عليه وسلم ذكرها تلميذه الجاديري المتقدم الذكر في شرح له على بردة الإمام ابي عبد الله البوصيري (...) وفات شيخنا أيضا أن يذكر من تآليفه تويلفا حسنا الفه في الزرافة الحيوان المعروف لما وصلت إلى مدينة فاس ذكره أيضا من تآليفه الجاديري المتقدم فيما وقفت عليه من مقيداته...»[38].

ولنا نحن بدورنا كلمة على هذه الترجمة، فهي كما يظهر ترجمة شاملة وافية مفصلة مما اضطرنا إلى اختصارها، تضم معلومات موثقة مستمدة من مصادر عليمة متعددة تشمل اسم المترجم به ونسبه ومولده ووفاته وثقافته ووظيفته وآثاره وتلاميذته...

ب ـ التأطير الفني للقصيدة :

ونقصد به تبيان طبيعة الغرض الذي ينضوي تحته النص الشعري المشروح وتحديد نوعه، دليله ما جاء على لسان عبد الواحد الحسني الناقد في تقريظ المقصورة ما نصه «... وعسى المولى سبحانه أن يجعل هذا الشرح كفيلا ببيان محاسن هذه المقصورة التي فاقت غيرها من المقاصر وأزرت عقودها المنظمة بعقود ربات المقاصر وولع بها الموقفون كل ولوع واستحسنوا من محاسنها كل مفروق ومجموع وكيف لا ومؤلفها رضي الله عنه لم يشبب فيها بليلى ولا سعدى ولا غازل فيها هندا ولا دعدا ولا نسب بميا ولا بثينة، وهجر فيها هجر القول ومينه ولا مدح فيها عمروا ولا زيدا ولا ختل بها كما يختل أرباب المقاصر صيدا ولا مد بها إلى طمع فيما عند غير الله يدا ولا جعلها لغرض دنيوي سببا ولا معتمدا ولكن قصرها على مدح سيد الأوائل والأواخر وأكرم من تثنى عليه الخناصر سيدنا محمد بن عبد الله وأشرف خلق الله صلى الله عليه وسلم (...) ولما كانت هذه المقصورة المباركة في مذهبها وصوبها على الوجه المنتقى وارتقت في مدارج التنويه إلي حيث لا يرتقى وسحبت من ملابس الإجادة والإحسان برودا وارتشفت من الأمداح النبوية ثغرا برودا حق لها أن تجر ذيل الزهو والاعجاب وتسجل على غيرها من المقاصر بعدم إصابة الصواب ولذلك قالت مطرحة زيّ الاحتشام

صادعة بما أمر الله من التحدث بالانعام :

فــقت عــلاء كل زي مــقــصــورة وإن هــم نــالــوا الأيــادي والمــنــى

فــحــازم قــد عــد غــيــر حــازم وابن دريد لم يفــده مــا درى[39]

لم يكتف المؤلف في هذا التأطير بالتعريف بغرض القصيدة في أسلوب منمق وقالب بديع ولكنه تجاوزه إلى نقد بنائها ومقارنتها بمثيلاتها فأجاد وأحسن، والبيتان من مقصورة عبد الرحمن المكودي.

ج ـ تحديد أصل النص :

أي التعريف برواية النص المعتمدة وذكر مصدرها وتلك عادة الشراح ومن ضمنهم عبد الواحد الحسني حيث يقول «إعلم أن هذه المقصورة التي تصدينا لشرحها لم تتحصل لي فيها رواية بسند يتصل بمؤلفها ولا تأدت إلي بطريق من الإجازة فيما أعلم من أحد من أشياخي لا بطريق الخصوص ولا بطريق العموم واعتمدت في هذا التعليق على النسخة التي ناولنيها مولانا أمير المؤمنين مولانا المنصور بالله على ظهرها خط الناظم وإجازته لمن سمي بها لظهور أثر الاعتناء والصحة عليها»[40].

فالرواية المعتمدة في الشرح إذن هي رواية الناظم نفسه وهذا يعني أنها رواية صحيحة موثوقة وتامة وهذا من حسن حظ الشراح ومن حسن حظنا كقراء كذلك لأن التفسير السليم كما نعلم في النص السليم. وقد كان للخليفة المنصور الفضل في تمكين المفسر منها.

ومما يمكن أن يدخل في نطاق النقد المقدماتي أيضا ذكر شروح النص السابقة على عمل المؤلف والتعريف بها وتقييمها وهذا ما نجده عند الحسني حيث

يقول «ولم أقف على أحد ممن تقدمني أو عاصرته على شرح لها إلا ما كتبه عليها الفقيه النحوي اللغوي الأديب سيدي أبو بكر بن أحمد السوسي المولد رحمه الله ورضي عنه جنح فيه إلى الاختصار وتنكب عن سبيل الإسهاب والإكثار فجاء شرحا صغير الحجم غزير العلم أثابه الله على ذلك وشكر سعيه»[41] وللإشارة فإن أبا بكر التملي هذا هو من رجال القرن العاشر الهجري بمعنى أن معاصر للحسني غير أن هذا الأخير لم يذكر شيئا عن محتوى الشرح ومنهجه.

مستويات الشرح

1 ـ المستوى المعجمي

أ ـ تقنية التفسير :

ـ *التفسير اللغوي* : بمعنى شرح اللفظ شرحا حرفيا وضعيا انطلاقا من القاموس نحو قول الحسني في تفسير لفظ (موهنا) : من البيت.

أهبني إذ هب منه موهنا ماسد ما بين الثريا والثرى

«موهنا : في الصحاح، والوهن نحو من نصف الليل والموهن مثله. قال الأصمعي : هو حين يدبر الليل، وقد أوهنا صرنا في تلك الساعة. انتهى»[42] ونظيره قوله في شرح فعل سد «سد : عم وملأ، كذا عبر عن معناه العلامة الشريف شارح مقصورة حازم لما استفسر قوله فيها يصف سحابا :

حتى إذا ما سرح العنان عن سرحة وادي برتج سد الكوى

وفي الصحاح والقاموس : ويقال جاءنا جراد سد بالضم إذا سد الأفق من كثرته»[43] وهذا النوع من التفسير هو الغالب على الكتاب.

ـ *التفسير السياقي* : أي تأويل المعنى بحسب المقام وبحسب النسق التركيبي والانطلاق من النص وإليه مثال ذلك قول الشارح في تفسير كلمة الثرى من البيت المذكور «الثرى : في الصحاح الثرى التراب الثري وأرض ثريا ذات ندى. انتهى. ويطلق على مطلق الأرض لا بقيد كونها ذات ندى، قاله في القاموس وهوالمراد هنا، والله أعلم، وبالتراث الندي فسر ابن عطية قوله تعالى (وما تحت الثرى)...»[44] وقد عبر الشارح عن المعنى السياقي بعبارة (وهو المراد هنا) وتلك عادة الشراح غالبا.

ـ *التفسير النحوي* : ونقصد به كشف المعنى من خلال بيان موقع اللفظ من الكلم ومحله من الإعراب، أو لم يقل الحسني بأن «الإعراب معين على فهم المعنى المقصود من الكلام» ؟ شاهد هذا النوع من التفاسير قول المصنف في شرح لفظ إذ من البيت السابق : «إذ ـ الجوهري : كلمة تدل على ما مضى من الزمان وهو اسم مبني على السكون وحقه أن يكون مضافا إلى جملة، تقول جئتك إذ قام زيد وإذ زيد قائم وإذ زيد يقوم، فإذا لم تضف نونت ثم قال : وهو من حروف الجزاء إلا أنه لا يجازى به إلا مع ما تقول : إذ ما تأتني آتك، كما تقول أن تأتني آتك ثم قال : وقد تكون للشيء توافقه في حال انت فيها ولا يليها إلا الفعل الواجب، تقول : بينما أنا كذا إذ جاء زيد. انتهى بإسقاط يسير مه...»[45] ومثل ذلك قوله في تفسير لفظ بين من البيت السالف الذكر : «بين : تكون ظرف مكان إن أضيفت إلى مكان كقولك بين مكة والمدينة وظرف زمان إن اضيفت إليه كقولك بين الخميس والاثنين قال ابن مالك في شرح التسهيل دليل وقوعها ظرف زمان حديث : ساعة يوم الجمعة هي ما بين خروج الإمام إلى انقضاء الصلاة. قال ابنه بدر الدين وهو غريب قال أبو حيان إذا وقعت ظرفا فهو حقيقة في المكان ثم تجوز فيها، فاستعملت بين الأشخاص والمعاني. انتهى. وهي لفظة تقتضي المشاركة...».[46]

تلك هي أبرز طرائق تفسير المعجم عند الحسني ومن خصائص منهجه في إيضاح المعاني تفسير كل مفردة من كل بين على حدة تفسيرا مختصرا في الغالب الأعم.

هذا، وقد ينتقل الشارح تارة من مستوى التفسير والبيان إلى مستوى التقويم والحكم على طبيعة الألفاظ والمعاني والتراكيب كقوله مثلا في التعليق على البيت الآتي :

شممت من أرجائه إذ شمته ريح صبا أضوع من ريح الكبا

«قوله شممت من أرجائه... البيت يحتمل أن يكون الضمير في أرجائه وشمته للبرق، والمعنى أنه لما شام البرق أي نظر إليه شم من نواحي البرق ريح الصبا وبالغ في استحسانها والإخبار عن طيبها حتى وصفها بأنها أضوع أي أشد انتشارا وأذكى رائحة من الكبا فإنها تنفس عن المحزونين وتسلى المكروبين»[47] ومن مؤاخذة الشاعر على المبالغة إلى محاسبته على سوء التعبير في نحو قوله منتقدا عبارة (وسح) من البيت التالي معللا انتقاده :

وسح سحب مقلتي فما بقي نوع من الدمع بها إلا همى

«قوله وسح سحب مقلتي فما بقي البيت كذا رأيته في النسخة التي اعتمدت وبنيت عليها هذا الشرح، وسح بالواو ولو كان بالفاء كان أنصع وأحسن لأن سح سحب الدموع مسبب ونتيجة عن تذكير البرق وإثارته الشوق والباء أدل على ذلك فيكون المعنى لما ذكرني البرق والهوى ما كنت عنه في غنى وأثار شوقا كان مني كامنا سحت سحب مدامعي وفاضت على وجناتي فلم يبق بمقلتي نوع من أنواع الدمع إلا همى أي سال»[48] وربما تجاوز الشارح هذين المستويين معا إلى

مستوى التحقيق والضبط ومن نماذجه تحقيقه مرادف لفظ الجنوب بقوله «وأما الجنوب فبفتح الأول كما تقدم في غيرها. وفي القاموس الجنوب ريح تخالف الشمال وفي الكامل. ويقال لها أيضا الأزيب وذكر بعضهم أنه يقال لها أيضا القبول وهو في الصبا أشهر بل هو القول الصحيح...»(49)

ب ـ طبيعة المعلومات ولغة التعريف :

تعريفات عبد الواحد الحسني في مجملها معجمية حرفية كما أسلفنا ومعلوماته موثقة محققة وممثلة في الغالب وأحكامه معللة غير أن هذه المضامين بسيطة ومقتضبة وأحيانا تكون مكررة ومتناثرة كما سبقت الإشارة في مقدمة البحث.

أما لغة التعريف فهي لغة أدبية إنشائية فصيحة وواضحة وهذا هو المطلوب فعلا في التفسير المعجمي، ولم يكتف الشارح بالخطاب التفسيري ولكنه كان يستعمل خطابا انتقاديا تقويميا من حين لأخر.

ج ـ الشاهد والمرجع :

يتميز شرح عبد الواحد الحسني على مقصورة المكودي بتعدد شواهده وتنوعها وتأتي في طليعتها أقوال اللغويين مشارقة كالأصمعي والتبريزي وابن الانباري وابن هشام وغيرهم ومغاربة كابن السيد وابن مالك وابنه بدر الدين وغيرهم علاوة على المفسرين كالبغوي والبيضاوي وابن عطية وغيرهم، تليها الآيات القرآنية ثم الأشعار لابن دريد والمعري وحازم القرطاجني وغيرهم فمأثورات من كلام العرب.

واعتمد الشارع في دراسة المستوى المعجمي على قواميسه المختارة وهي صحاح الجوهري ومشارق عياض وقاموس الفيروز أبادي إضافة إلى بعض التفاسير النفيسة كالمحرر الوجيز لابن عطية وأنوار التنزيل للبيضاوي ومعالم التنزيل للبغوي والبحر المحيط لأبي حيان.

2 ـ المستوى المعرفي

تكاد قضايا المستوى المعرفي وموضوعاته التي تحدث عنها الحسني أن تكون منصبة على مجال الطبيعة المحسوسة والمرئية، وكان من المنتظر أن يكون هذا المجال متنوعا وغزيرا لولا ما في الكتاب من نقص أو بتر.

أما عن منهج الشارح في دراسة المضامين الفكرية المتوفرة لدينا فهو منهج تحليلي نظرا لطبيعة تلك المضامين. وتعتبر هذه التحليلات مكملة لدراسة المستوى الدلالي. وفيما يلي نماذج تمثيلية لبعض القضايا المعرفية ولطريقة معالجتها. قال المؤلف في بيان حقيقة البرق : «اعلم أن البرق على أصل الحكماء نار تحدث عن اصطكاك أجرام الهواء فتحدث إذاك نار هي البرق وأكثر ما يوجد عن انتقال الزمان من الحر إلى البرد أو العكس فيأتي البرد فيصادف الهواء حارا أو بالعكس فتحدث أصوات الرعد من تلك الأصوات فتكون النار لشدة الاصطكاك وأما مذهب أهل السنة فيه فمختلف على أربعة أقوال ذكرها ابن عطية...»[50] وقال كذلك في بحث عدد كواكب الثريا «... من الناس من يقول أنها سبعة كواكب ويدل له قول الشاعر :

إذا ما الثريا في السماء تعرضت   يراها الحديد العين سبعة أنجم

ومن الناس من يقول أنها ستة ويشهد له قول الشاعر :

لعمرك أني للثريا لحاسد وإني على ريب الزمان لواجد
أيبقى جميعا شملها وهي ستة وأفقد من أحببته وهو واحد

وذكر القاضي عياض في الشفا أنه حكي أنه صلى الله عليه وسلم كان يرى في الثريا أحد عشر نجما وذكر السهيلي في التعريف والإعلام إن الثريا اثني عشر كوكبا وكان صلى الله عليه وسلم يراها كلها ورد بذلك حديث ثابت من طريق العباس وقال القرطبي في كتاب أسماء النبي صلى الله عليه وسلم وصفاته أن الثريا لا تزيد على تسعة فيما ذكروا[51] وقال أيضا في التعريف بوظيفة الريح وذكر عددها وأسمائها ومهابّها بتفصيل :

«فاعلم أولا أن الريح من مخلوقات الله العظام ومن آياته الباهرة الدالة على ربوبيته وعظيم قدرته، فكم طوى جل جلاله من المصالح على سبيل التفضل لعباده وكم أثار بها ببديع حكمته من الأمطار لسقي بلاده وكم أهلك بها من عصاة وكفار وقضى بها على طوائف بالخراب والتبار وكم من مساكن طمست بها منها المعالم ونسفت بهامتها المغاني والمراسم وكم من نسمات تنفس عن الحزين والمكروب وتذكر الحبيب بالمحبوب ومن سفن تشق بحيازمها الأمواج وتمتطي متن البحر العذب والأجاج ...»[52].

وبعده يبدو لي فيما أوردت من شواهد أن تحليلات الحسني بعيدة في الغالب عن المنهج العلمي بسبب اعتماده على آراء المفسرين الرواة والمحدثين والشعراء في بحث ظواهر طبيعية هي من اختصاص علماء الطبيعة والفلك.

ومن هؤلاء العلماء الذين استشهد بأقوالهم السهيلي والقرطبي وابن السيد وابن عطية من الأندلس وعياض من المغرب والبغوي والرازي والمبرد من المشرق.

أما مصادره في الحقل المغربي فهي تتراوح في مجملها بين كتب التفسير مثل المحرر الوجيز لابن عطية ومفاتيح الغيب للرازي ومعالم التنزيل للبغوي وكتب السيرة أو ماشابهها نحو الشفا لعياض والتعريف والإعلام للسهيلي وكتاب أسماء النبي وصفاته للقرطبي وكتب اللغة والأدب ككتاب الأنواء لابن قتيبة والكامل للمبرد.

منهج الشارح في التعامل مع الشاهد :

يمكن حصر منهج الشارح في التعامل مع الشاهد - حسبما تبين لي - في نوعين :

- **النوع الأول** : التوثيق، وإليه أشار الحسني معللا اختياره لهذا النهج بقوله «شأني في هذا التعليق أن أعزو القول لقائله أو ناقله لأبرأ من العهدة (...) وإذا برئت من عهدة النقل وسلمت من رذيلة الكذب والانتحال فلا علي فيما وراء ذلك...»(53).

وهذا المنهج هو الغالب على الشرح والنصوص النقدية المختارة الواردة في هذا البحث العلمي عموما.

- **النوع الثاني التفسير** : نحو قول الحسني في شرح بيت المعري :

إذا خفق البرق الحجازي أعرضت وترنو إذا برق العراق أنارا

«يصف إبله بأنها تطرب وتنشط للسير إذا رأت البرق يلمع من جهة العراق لأنه وطنها ولا تطرب للبرق إذا لمع من ناحية الحجاز لأن الحجاز ليس من أوطانها ولا من مواطنها.»[54] إن وظيفة المصنف كمفسر هي التي دفعته إلى إيضاح مامن شأنه أن يبدو مبهما، وهنا تكمن قيمة هذا المنهج.

2 ـ المقاييس النقدية:

يمكن تقسيم هذه المقاييس إلى نوعين :

1 ـ المقياس العام :

ليس لعبد الواحد الحسني مقياس نقدي واحد ثابت، فتارة يوظف المعيار الفني ويتجلى في قوله في نقد مطلع المقصورة «... بعد عن التنافر والثقل فعذبت ألفاظه ونأى عن التعقيد والتقديم والتأخير فحسن سبكه، وصاغه رضي الله عنه صياغة أوجبت بين الألفاظ والمعاني مناسبة والتئاما...»[55] وقوله أيضا مبينا أثر افتتاح القصائد بالنسيب على الطبع والذوق والإحساس والحواس «... وهو أمر تستلذه الطباع وتميل إليه النفوس وتنجذب إليه القلوب حسبما في الطباع السليمة من الانفعال للنسيب ورقة القلوب عند سماعه فيورثها نشاطا زائدا فلا ينتهي إلى التخلص إلا والنفوس قد اجتمعت والقلوب قد رقت وانفعلت والجوارح قد سكنت وحميا في مجاري السرور قد شرت فيقع المديح إذاك منها موقعا ويجد في القلوب محلا مكينا وموضعا»[56]

إن توظيف المعيار الفني معناه الاحتكام إلى قواعد الفن وأصوله ومقوماته وخصائصه كالجمال والجودة والتناسب والتناسق والانسجام والوضوح والرقة

وغير ذلك والخضوع لأهدافه وغاياته ووظائفه من متعة ولذة وإشارة وتشويق وتطهير وتهذيب وتوعية وتعليم ونحو ذلك. وهذه السمات والمقاصد هي التي ركز عليها الناقد في النصين المذكورين.

غير أن الحسني يستعمل تارة أخرى المقياس الديني في أحكامه النقدية كما في تقريضه للمقصورة حيث قال : «... وعسى المولى سبحانه أن يجعل هذا الشرح كفيلا ببيان محاسن هذه المقصورة(...) وكيف لا ومؤلفها رضي الله عنه لم يشبب فيها بليلى ولا سعدى ولا غازل فيها هندا ولا دعدا ولا نسب بميا ولا بثينة وهجر فيها هجر القول ومينه ولا مدح فيها عمروا ولا زيدا ولا خَتَل بها كما يختل أرباب المقاصر صيدا ولا مدّ بها إلى طمع فيما عند غير الله يدا ولا جعلها لغرض دنيوي سببا ولا معتمدا ولكن قصرها على مدح سيد الأوائل والأواخر...»[57] وقوله كذلك متحدثا عن شروط استهلال المديح النبوي بالنسيب «... قال بعض الأئمة رضي الله عنهم ان الامداح النبوية يتعين على من يريد أن يحوك طرازها المذهب ويتمذهب فيها بأحسن مذهب أن يرتدي فيها رداء الاحتشام ولا يهمل مراعاة ما يجب للمقام النبوي صلى الله عليه وسلم من الاجلال والاعظام ولا يتجافى عما يتحتم له من التعزيز والتوقير والاحترام، فلا ينسب ولا يشبب بحمرة خد ولا بحسن قدّ ولا بمحاسن مرد ورقة خصر وبياض ساق وخضرة عذار وتكعب نهد وبرود ثغر...».[58] ويتمثل هذا المقياس في الشاهدين السابقين في استحسان الناقد عدم التشبيب بالنساء وهجر الهجاء والكذب وتجنب الخداع... ودعوته إلى التحلي بالتقدير لشخص الرسول (ص) وتبجيله...

هذا ولا شك أن توظيف هذين المقياسين معا راجع إلى ازدواج تكوين الحسني الثقافي مما أضفى على شخصيته تكاملا وموسوعية وشمولا وانفتاحا.

2 ـ المقياس الخاص :

ونعني به هنا المعيار الذي يحكم معجم النص ونحوه وصرفه من حيث الصواب أو الخطأ والفصاحة أو الغموض ونحو ذلك، فأي مقياس اعتمده الحسني أهو السماع والاستعمال والقاعدة والإجماع أم هو القياس والعلة والرأي والاجتهاد؟

بالرجوع إلى الشرح يظهر لي ميل الحسني إلى توظيف عيار القياس بدليل قوله السابق في ضبط وزن فعل هب في المضارع «... وسمع الضم في مضارعه وإلا فالقياس الكسر...»[59] وقياسه ـ لتحديد بنية اللفظ ـ كلمة فرادى على كلمة ثنى بقوله سلفا «ولا يصح عندي في البيت إلا كون فرادى فيه مفردا بدليل قوله وثنى...»[60].

إن استعمال الحسني لمعيار القياس يؤكد ما ذهبنا إليه قبل قليل من انفتاح شخصيته ومرونتها... وغالب الظن أن مصدر هذا ـ المقياس لديه ثقافته اللغوية أكثر من ثقافته الفقهية لأنه فقيه مالكي والمالكية يعتمدون على النقل والأثر والرواية...

هذا آخر الكلام على هذا الشرح والحمد لله أولا وآخرا.

* * *

الهوامش :

(*) من قصيدة أغرودة الحمراء لأستاذي الدكتور علال الغازي

(**) من شعر المكرم

(1) فيما يلي المصادر والمراجع المعتمدة في تحرير الترجمة مرتبة ابجديا :

أ ــ المصادر :

ـ جذوة الاقتباس ـ أحمد بن محمد المكناسي الشهير بابن القاضي ـ ج 2 ـ دار المنصور ـ الرباط ـ 1974

ـ درة الحجال ـ ابن القاضي ـ ج 3 ـ تحقيق محمد الأحمدي أبو النور ـ دار التراث ـ القاهرة.

ـ صفوة من انتشر ـ محمد اليفرني ـ طبعة حجرية

ـ فهرس الفهارس والإثبات ـ عبد الحي الكتاني ـ ج 2 ـ المطبعة الجديدة بالطالعة ـ فاس ـ 1347 هـ.

ـ نشر المثاني ـ محمد بن الطيب القادري ـ ج 1 تحقيق محمد حجي وأحمد التوفيق ـ دار المغرب ـ الرباط ـ 1977.

ب ـ المراجع :

ـ الأعلام ـ خير الدين الزركلي ـ المجلد 4 ـ دار الملايين ـ ط 7 ـ 1986.

ـ الإعلام ـ العباس بن ابراهيم ـ تحقيق عبد الوهاب بن منصور ـ ج 8 ـ المطبعة الملكية ـ الرباط 1977.

ـ الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين ـ محمد حجي ـ ج 2 ـ دار المغرب ـ 1978.

ـ مؤرخو الشرفا ـ ليفي بروفنصال ـ تعريب عبد القادر الخلادي ـ دار المغرب ـ الرباط ـ 1977.

ـ معجم المؤلفين ـ عمر رضا كحالة ـ ج 6 ـ مطبعة الترقي ـ دمشق 1958.

(2) في فهرس الفهارس ودليل مؤرخ المغرب والأعلام للزركلي ورد عنوان الفهرسة بلفظ الإعلام بدل الإلمام، وفي معجم المؤلفين أورد عنوانا مغايرا هو إعلام أئمة الأعلام وأساتيذها بما لنا من المرويات وأسانيدها والصواب ما أثبتناه.

(3) المصادر العربية لتاريخ المغرب ـ محمد المنوني ـ ج 1 ص 137 طبعة 1983.

(4) الاستقصا ـ ج 5 ص 111-112 تحقيق جعفر ومحمد الناصري ـ دار الكتاب ـ الدار البيضاء ـ 1955.

(5) جذوة الاقتباس ج 2 ص 453.

(6) درة الحجال ج 3 ص 1412-142.

(7) مما يدل أيضا على أنها مبيضة علاوة على ما ورد في كلام الشارح وجود عبارات في المتن وعلى الهوامش نحو (ينظر إن شاء الله) (يعاد النظر في هذا عند التجريد من المبيضة) (سنراجع أصول هذا عند تجريد هذه المبيضة)...

(8) الورقة 1 ـ الفراغ الذي في النص مواضع ألفاظ لم أتبينها.

(9) ورد في دليل مخطوطات خزانة الاسكوريال بمدريد أن عبد الواحد الحسني شرع في عمله سنة 920 هـ بفاس وهذا غير ممكن وغير صحيح لاعتبارات نذكر منها :

ـ أن مولد عبد الواحد الحسني لم يتم إلا عام 933 هـ كما أسفلنا.

ـ أن الخليفة أحمد المنصور الذي أمر بتأليف الشرح لم يولد إلا سنة 956 هـ بفاس ولم يتول السلطان إلا سنة 986 هـ إلى غاية 1012 هـ حيث وافته المنية بمسقط رأسه.

ـ أن الكتاب ألف بمراكش بدليل كلام صاحبه، ولو قرأ مصنف الدليل مقدمة الشرح ما وقع في هذا الخطإ.

(10) ورد على هامش الصفحة اليسرى من الورقة 7 كلام للشارح هذا نصه «وشرحه لهذه المقصورة أشار إليه المكودي في الإجازة التي بخطه وقال يسر الله تمامه، غير أنه أعنيشرحه لهذه المقصورة إما أنه لم يكمل ولا أجاب الله دعاءه في تمامه أو كمل وأتلفه الحسدة وبالجملة فإنا لم نقف على شيء منه إلا الآن».

(11) الورقة 4 بتصرف

(12) الورقة 13.

(13) الورقة 30.

(14) الورقة 10.

(15) الورقة 13.

(16) الورقة 30.

(17) هامش الورقة 13.

(18) الورقتان 10-11.

(19) الورقتان 10-11.

(20) الورقة 11.

(21) الورقة 12.

(22) الورقة 8 بتصرف

(23) الورقة 10

(24) الورقة 10

(25) نفسه

(26) نفسه

(27) الورقة 14

(28) نفسه

(29) الورقاتان 14+15

(30) الورقة 14

(31) الورقة 15

(32) الورقتان 16-17

(33) الورقتان 17-18 بتصرف.

(34) الورقان 9-10

(35) الورقة 6

(36) نفسه

(37) والورقة 7 بتصرف

(39) الورقة 5 بتصرف

(40) الورقتان 8-9

(41) الورقة 9 وقد ورد ذكر هذا الشرح كذلك عند المختار السوسي في سوس العالمة ص 180 ومحمد حجي في الحركة الفكرية ج 1 ص 149 وعبد الوهاب بن منصور في أعلام المغرب العربي ج 1 ص 256 والشرح مخطوط خاص بسوس.

(42) الورقة 13

(43) نفسه

(44) نفسه

(45) الورقة 11

(46) الورقة 12

(47) الورقة 21

(48) الورقة 22

(49) الورقة 32

(50) الورقة 11

(51) الورقة 19

(52) الورقة 30 بتصرف

(53) الورقة 9 بتصرف

(54) الورقة 24

(55) الورقة 14 بتصرف

(56) الورقة 14

(57) الورقة 5 بتصرف

(58) الورقة 15

(59) الورقة 13

(60) نفسه.

* * *

أنا والأدب
للعلامة محمد المختار السوسي

إعداد عبد الله درقاوي (*)

محمد المختار السوسي من المفكرين الأعلام الذين أغنوا الساحة الثقافية المغربية بإنتاج وفير، إنتاج انطلق في البداية من دراسة أحوال بادية سوس الثقافية والحضارية، ولكن سرعان ما تجاوزت أبحاثه حدود المنطقة المذكورة لتخوض في تاريخ مراكش وفاس وتفيلالت والرباط... متجاوزا بذلك المونوغرافيات الضيقة عكس ما يتصوره البعض، فالخاص والعام يتكاملان ويتناغمان في مؤلفاته التي تعدت ما بين المطبوع والمخطوط أزيد من سبعين مؤلفا، تجاوزت أجزاؤها المائة وعشرين جزءا**

وقد كان رحمه الله حريصا كل الحرص على تقديم هذا الإنتاج الغزير بأسلوب عربي مبين - على حد تعبيره - لا يختلف اثنان في روعته وإبداعه، فهو يعمل دوما بأن يرقى مراقي البيان الأدبي الرفيع، وكأنه يريد أن يبرهن إذا احتاج الأمر إلى برهان، بأن بلاده سوس وإن كانت «شلحية» اللسان فإنها استطاعت أن تنجب فحولا وجدوا مكانتهم الطبيعية ضمن قافلة كتاب العربية المرموقين، وهي

---

* أستاذ جامعي، مركز تكوين مفتشي التعليم، الرباط.

دعوى ضمنية إلى الدفاع عن لغة القرآن في تلك الأصقاع حتى لا تكون ضحية النعرات العرقية الضيقة الآفاق فالذي يخون اليوم لغة الدين الذي ارتضاه آباؤه عن طواعية يستطيع غدا أن يخون شلحيته وأمازيغيته، فالدفاع عن العربية هو دفاع عن الأمازيغية لأنهما معا وجهان لحضارة واحدة وأمة واحدة.

في المحاضرة التي نتشرف اليوم بتقديمها كاملة بهذه المناسبة السعيدة والعزيزة في آن لأول مرة كاملة، يبوح فيها محمد المختار السوسي بمعاناته وما لقيه في سبيل الوصول إلى امتلاك اللسان العربي بالمفهوم الخلدوني للملكة، وهو في الواقع إنما يحكي قصة الطالب السوسي مع هذه اللغة التي حملت إليه الدين وشريعته السمحة التي أخرجته من الظلمات إلى النور. يقول المؤلف وهو يصور في كتابه المعسول(*) وضعية الطالب السوسي مقارنا إياه بحال الطالب الفاسي الحضري.

«ينشأ الفاسي في بيئة تتكلم العربية الدارجة، يسمعها من أبويه ومن الخدم، ومن أقرانه في ملاعب الأزقة، ثم إذا دخل كتاب القرآن يجد في كتاب الله ألفاظا لا يغيب منها عن فهمه إلا بعض كلمات لا تسمع في بيئته... فلا تمضي عليه إلا شهور حتى يعرف مواقع الكلام العربي المرتب بمرفوعاته ومنصوباته ومخفوظاته، ثم لا يقطع إلا شوطا أو شوطين حتى ترى كمه يتفتح عن الزهرة التي تتبعها الثمرة وشيكا...

أما الشلحي البربري القح الذي يحيا في مثل جبال جزولة (سوس) الذي ينشأ في بيئة لغته الشلحية البعيدة عن العربية، فإنه قد يحفظ القرآن- وكثير منهم لا يستتمون حفظه إلا عند البلوغ أو أكثر- وهو لا يدري حتى معنى الخبز والسمن والبصل والحصير والفأس...

ذلك هو الشلحي الذي تدرس له العلوم العربية باللغة الشلحية على ما هو العادة...

فمتى ياترى يتمكن من اللغة العربية؟

ولعل هذه المحاضرة تلقى مزيدا من الأضواء على ما يقاسيه التلميذ السوسي من تطلعه إلى التمكن من لغة دينه متحديا جميع العراقيل وكل المتطلبات، وتعكس أيضا جانبا آخر من شخصية هذا المفكر، كشخصية متفاعلة مع المجتمع غير منغلقة، تشارك في الأندية الأدبية والمحافل الفكرية في مراكش وفاس والرباط وأينما حل وارتحل، حرًا كان أو معتقلاً، ولا أدل على ذلك من عدد المحاضرات التي ألقاها في المحافل المختلفة والتي وصل إلينا صيتها ولكن لم يصلنا اليوم موثقا كنماذج لذلك النشاط إلا خمس محاضرات:

الأولى: في الثوار السوسيين، يقول عنها «وهم نحو عشرين كنت ألقيتها في بعض النوادي الأدبية وهي كراسة ولما تخرج (سوس العالمة 223)

الثانية: علماء لامعون من سوس أخذوا من القرويين، ألقاها بمناسبة احتفال المغرب بذكرى مرور أحد عشر قرنا على تأسيس جامعة القرويين وقد نشرت بالكتاب الصادر بالمناسبة.

الثالثة: عن شخصية محمد العالم.

ألقاها بتونس سنة 1367هـ - 1948م بمناسبة زيارته لهذا القطر ضمن وفد المغرب إلى مؤتمر الحرمين الشريفين.

الرابعة: تكوين البذرة الوطنية الأولى.

ألقاها على المعتقلين في أغبالو نكردوس بتافلالت.

الخامسة: أنا والأدب أو كيف عرفت الأدب، وهاهي ذى تقدم نفسها بنفسها للقراء لأول مرة، وقد ألقاها على ثلة من أدباء مراكش الحمراء في مجلس خاص. وقد اعتمدنا على نسخة أصلية تقع من 16 صفحة بخط المؤلف المغربي الأصيل تتخللها بعض بياضات قليلة وضعناها بين قوسين، لا تمس النسق العام للمحاضرة والله الموفق للصواب.

بسم الله الرحمن الرحيم

المحاضرة :

أنا والأدب

لعل أسعد ساعة عند الإنسان هي الساعة التي يرجع فيها إلى الوراء خطوات حيث يتخطى عقبات سنوات كأداء إلى أن يرسو على تلك الأيام، أيام تلك الطفولة الوضاءة المستبشرة البسامة، فيمعن في تلك الآمال والأماني الحلوة العذبة التي لما تكدرها تجربة ولم يزنها النظر في العواقب كيف تكون.

هناك في مدرسة (إغشان) [1] حيث انبثق أول نور من فجر أحلامي، وحيث امتدت إلي بادئ ذي بدء أول يد بكأس أدبية تطفح بخيالات الصبا وتفوح عن أردان الطاهرة، وتترقرق البروق اللماعة من الرجاء الذي هو أول ما يعرفه الإنسان في حياته فيكون فيه من السادرين.

هناك وأنا في أول العقد الثاني وقد تناولت الشربة الأولى من المعارف وأدركت

ما مدلول الخبز واللحم والسمن، وعرفت من لغة العرب متجها آخر يجلله التقديس الديني في مطارف مذهبة، هناك طرقت أذني من أول يوم ألفاظ الأدب وأشعاره الفياضة بما تلتقحه من فكرة قائلها الشاعر.

كنت صغير السن لا أتجاوز الحادية عشرة وكنت مع رفقة من أترابي شببة متقاربين وقد أملسنا منذ عهد قريب من حجور ذوي قربانا الذين لا يدرون من التأديب إلا أن يزجروا كلما رأوا واحدا منا سواء اقترف جريمة أو لم يقترفها ويرون ذلك من الواجب الذي تحملوه فيما بينهم وبين آبائهم الأولين، فكما كان معهم آباؤهم أرادوا أن يكونوا معنا، شنشنة من ابن آدم، وهل الإنسان إلا ابن بيئته التي منها تربى وبها تخرج.

أوينا إلى مدرسة (إغشان) عام 1329هـ [2]، فكنا لولا الأستاذ سيدي عبد الله بن محمد[3] الذي يأخذنا بقبضة من فولاذه إلى كل ثنية ونسبر كل غور ونعرض أنفسنا على كل مقياس ولكنه يلزنا بضغطاته حتى تختلف أضلاعنا ضيقا وشدا، فقدر بذلك أن يسرب إلى حافظاتنا بعض معلومات لولاه ما استسغناها ولا التفتنا إليها أدنى التفات.

كذلك كنا معشر الشببة المتقاربين، السادرين النقازين أصحاب اللذعات الحارة والنكات الصبيانية المرة، وما ظنك بمن ألقو وراءهم الحياء ظهريا[4]، أترى نكاتهم تكون حلوة كأولائك الصبيان الأغرار الذين يتعثرون في جلابيب الحياء، وتتهدج أصواتهم كلما هموا أن يواصلوا بين أطراف الأحاديث، فتأتي نكتة من نكاتهم مطبوعة بطابع الملائكة الأطهار المقدسين.

وفي المدرسة، معنا تلاميذ سبقونا بأشواط فمنهم الشادون الذين صاروا يقبلون ويردون، ويبحثون ويناقشون، ومنهم أفراد يعدون على أصابع اليد الواحدة، هم فيما يرون ويراه من هم أكبر منا، أدركوا الشفوف التام في كل ما يتعاطونه ويتلقوه، وآية ذلك أنهم صاروا يقولون الشعر، ولذلك فإن الأستاذ يختصهم فينة برقعة صغيرة يكتب لهم أبياتا فيطالبهم بإجازتها أو معارضتها، نسمع نحن الصغار هذا كله فنعظم هذه الطبقة ونكبر مقامها ونقول فيما بيننا وبين أنفسنا، يا ترى هل تطول بنا الحياة حتى نعرف ماهو الشعر وكيف يسبك، كيف تأتي فيه الكلمات متساوية بحيث لا يزيد شطر ولا يجد إليه اللحن سبيلا؟

بعد سنة ونصف –على ما أظن– سافرت عشية من المدرسة إلى دارنا وبينهما نحو خمسة عشر ميلا، فكنت أتسلق جبلا يفصل بينهما لا مناص من الطلوع إلى قمته ثم الهوى عنه لمن مشى بينهما، فكنت أسير بينهما –كما أظن– وحدي فصرت أفكر في مقام أولائك الشعراء عندي وأستعرض أشخاصهم أمام عيني فأرى ابن عمي عبد الله بن إبراهيم، وصالح بن أحمد، وأحمد بن مسعود، ومبارك بن محمد والبشير بن الطيب[5]، يتلألؤون أمامي تلألؤ الأقمار في عين الطفل الذي يتابعه ببصره من مهده الذي يتخذ له أرجوحة تستدير من هنا إلى هناك.

فقلت في نفسي ألا يتأتى لي أن أقول أنا أيضا ولو بيتا أو بيتين من الشعر؟ ألا حاولت ذلك ولأحوزن قصب السبق بين أترابي، فأفخر عليهم يوم نجتمع ثانيا إن رجعنا بعد العواشر في ملعب الكرة في عشية من عشايا الأربعاءات، أو في مغسل الثياب في يوم من أيام الخميس[6].

أتدري ماذا قلت بعد أن مخضت فكرتي، وعصرت بكل ما أوتيت قريحتي؟ إنني قلت ما سميته ذلك الوقت بيتين، وبكل أسف لم أستحضر إلا الشطر الأول وهو وحده يعلن إليك ما تتخيله من الثلاثة الأشطار التي لعب بها النسيان في ذاكرتي، وذلك الشطر هو :

"الله أكبر هو الرحمن الرحيم وهو السميع الخلاق القادر العليم.

الله أكبر ما أغرب المصادفات، وإن كانت لا تظهر إلا بعد حين، ها أنتذا ترى أن أول شطر -إن أغمضت وسميته شطرا- يحمل طابع المختار الديني، ويصيح بكل ما في حروفه من أسرار بأن شعاره الذي عليه يحيا وعليه يموت هو الدين الذي يراه نهاية ذوي العقول الكبيرة وبداية ذوي العقول الصغيرة.

ما نشبت حين قلت بيتي الفذين أن طرت فرحا وسرورا وكدت بأخمصي أطأ الثريا، فجعلت أخطو خطوات واسعة كأنما صرت سادسا لأولئك الخمسة، فملت على أناملي تقبيلا وعلى نفسي أفعمها حمدا وشكرا وعلى فكرتي أضفي عليها من الإجلال والتمجيد حللا سابغة.

طالت علي العواشر -على خلاف عادتي قبل- وكلي تطلعات إلى يوم الرجوع إلى المدرسة فأتوسط أقراني، فأمثل بينهم فريدا عظيما أقفز من بينهم إلى وسط آخر هو منتهي الآمال، وأقصى المنى، وأنادي بينهم بأبياتي الشوارد، أتصورهم وهم يخفضون الرؤوس وأتصورني وأنا أتمايل من بينهم كأنما تحسيت ابنة الحان.

كتبت بيتي في ورقة عريضة -ولا أزال أستحضر صفتها إلى الآن- فناولتها إلى ابن عمي عبد الله ابن إبراهيم الذي كنا نحسبه أعلى من الآخرين، فكتبت

فوقهما "أصلحهما" لأنني لا أزال أدرك أن شيئا ينقصهما ولا أدري ماهو؟ فما كان منه بعد أن قرأهما حتى صار يراجعني في لفظة -أصلحهما- وقد قرأ لفظة أصلحهما بالميم، فظن أن مقصودي "أملح" بهما، فقال أهكذا يبنى التعجب من ملح؟ وأين الباء التي تكون بعد أفعل؟ فكنت ربما أجيبه وربما أسكت حتى تفطن أخيرا إلى أنه صحف لفظة "أصلحهما" لأن الصاد رسمتها صغيرة، فخرج بي من باب فعل وأفعل به إلى الخط وكيف لا أتعلمه، إلى أن انقضى الحديث ولم يعرج بي على البيتين لا استحسانا ولا استهجانا، فحملت ذلك على أنه احتقر أمري ولم يأبه بي، ولم أدرك ما وراء الأكمة إلا بعد حين وأن ابن العم -ذكره الله بخير- وإن كان له ما له في بعض العلوم، لا يعتني بعلوم الآداب ولا يأبه بها ولا يحسب لها حسابا، ولكن ما أدركت ذلك إلا بعد خراب البصرة، وبعد أن انهارت مني فكرة الآداب بهذا الموقف الذي هو موقف وقفته في تلك السنوات الأبرك.

هكذا انتهى هذا الدور الأول وخابت المحاولة الأولى وسقطت في أول هذا الميدان على اليدين والفم صريعا، فتحاملت حتى قمت، فقلت: فلا دام عمل لا يحمد عامله، ولا يشكر مشيده، فهل يحفز العملة إلا الثناء، وهل تخاض المعامع إلا وراء الذكر الجميل!

ضرب الدهر ضرباته ففارق أستاذنا عبد الله بن محمد تلك المدرسة فتفرقنا أيادي سبأ، ورجع كل واحد إلى أهله، فمنا من وفد إلى مدرسة أخرى ومنا من نفض يديه وأقبل على محراثه عملا، فكنت أنا من الأولين، فأصبحت في مدرسة بني نعمان "بونعمان" [8] عند الأستاذ أحمد بن مسعود[9] والد شاعر سوس الحسن البونعماني[10]، فكنت أتعجب من نفسي كيف صرت أستلذ من جديد

الشعر وأهله بعد تلك الصدمة التي هدت مني ما هدت، فأقبلت على شرح صغير للامية العجم أتتبع أبياته ومعانيه، وعلى الشريشي شارح المقامات -ونحن ندرسها على الأستاذ- أتقفى أدبياته التي تعلمون منها الطلاوة التي تكتسي بمراعاة المناسبات، حلاوة أخذت مني مأخذ الروح من الجسد، ولكن مع ذلك لم أتجرأ بعد لا أن أكتب ولا أن أشعر، فلم يطل بنا الزمان هناك حتى رأى أولو أمري أن من الأفضل لي الالتحاق بمدرسة (تانكرت[11]) حيث الأستاذ الشاعر المفوه عالم سوس وأديبه الطاهر بن محمد الإفراني[12]، فإذا أنا بين يديه من المنتدين ومن آدابه من الكارعين.

وفي عشية من عشايا عام 1332[13] والأصيل قد أفاض على جبال (إفران) سيله الذهبي وتوج نخيل ذلك الوادي بما صارت به عثاكيله وقنواته كأنما صيغت من عجسد أو ألبست غلالة من زبرجد وخرير الماء بالوادي، ونقيق ضفادعه يرنان في آذاني كما ترن العيدان من أنحاء دار العرس، وقد أقبلت على بلغة سوداء متجلبباجبة بيضاء وعلي سلهامة دكناء، فكنت أسرح عيني في ذلك الوادي العميم وقلبي يكاد يخترق الضلوع ليشارك العينين في تلك المناظر الخلابة التي أودعتها الطبيعة كلما في إمكانها من رقة وسحر تملكان المشاعر وتأسران العواطف.

وصلت مع رفيق أرسله معي أهلي -ليرد البلغة- إلى باب دار الأستاذ فتلقانا بذلك اللطف الذي هو أول ما يلفت نظر من يلاقي هذا الأستاذ، فرحب بنا، ثم أقبل علي فقال: يا سيدي المختار ماذا قرأت من المتون قبل؟ هكذا بلفظ السيادة، فكانت هذه الكلمة نفسها في نظري كالشرارة التي يرسلها الكهرباء فيهز كل الشرايين، وتستفز كل القوى بكل سرعة، ومتى كنت أخال أن مثلي في بلادنا يسود؟!

وكنت أنا في نظري أصغر وأحقر من أن أجالس أمثال الأستاذ فضلا عن أن يجللني بالسيادة، ثم أجبته عما درسته، فلاطفني بعد ذلك ملاطفة أوجدت مني ما لم يكن يوجد لولا أستاذي هذا الكريم، وسيدي الطاهر الإفراني في بلادي هو الأدب بعينه من جالسه وآمن بمبادئه فما جالس إلا الأدب، وما آمن إلا بالمبادئ الأدبية الحقيقة الروح التي تحول بين الإنسان وقلبه، ولا يشعر حتى يكون أديبا بخفة الروح إن لم يتأت له أن يكون أديبا يمثل الأدب العربي كما هو.

ليتكم -أيها لسادة- ترون بعض من ينتمي إلى الأستاذ من عوام بلادنا، كيف يرتاحون للأدب ويتذوقون معانيه ويدركون أريحيته، ويستشفون مقاصده، وإن كانوا برابرة أقحاحا لا يعلمون من اللغة العربية إلا ما يحمله الدين في أردانه، وتجري من كل مسلم في أنفاسه.

أخذت لي بيتا (غرفة) في المدرسة، فصرت أتعرف بالطلبة فوجدت هناك من تقدموا تقدما ملموسا في الآداب وعلومها بحيث يقدرون أن ينتقدوا على الأستاذ نفسه القصائد التي يواليها في كل مناسبة عند ولادة مولود لأي فاضل من أفاضل تلك البلاد، أو وفد من سفر أو إبلاله أو ارتحال عالم من هذا العالم إلى العالم الآخر، فضلا عن النتف التي يرسلها في غالب مجالسه، والكؤوس تدار، والأزهار ترسل روائحها الزكية، فكان تلاميذه يتلقفون كل ذلك فينتسخونه بالتسابق[14] فقلما تكون نتفة بله قصيدة من قصائده المطولة، إلا وتقرأ عشرات مرات بين الطلبة، فكان ذلك وحده مدرسة تفتح الأذهان وتستنبط القرائح وتشحذ الأفكار.

بعد شهور مضت قال قائل، إن مولاي عبد الرحمان جاء أيضا فسألت من هو عبد الرحمان هذا؟[15] فالتفت إلي شريكي في البيت، محمد بن الطيب المعدري،

فقال: إنه هو الشاعر الكبير من تلامذة الأستاذ، لم يدرك أحد شأوه في إرسال الشعر الحي وإدراك المعاني وانتقائها، فقد لازم الأستاذ سنوات كثيرة حتى نهل ثم عل من كل ما عند الأستاذ من مختلف العلوم، ولاسيما التاريخ والأدب، فإنه له القدح المعلى والسبق الذي لا يلحقه لاحق فيه، حتى إن محمد ابن الأستاذ الطاهر[16] مع ماله من التفوق فلا يقدر أن يجالس عبد الرحمن هذا، ولا أن يشق غباره، غير أنه انقطع عن وسط الطلبة منذ سنة حيث بدا له رأي في التنسك وإصلاح ما بينه وبين ربه، فأزمع أن لا يخوض في ميدان الباطل بعد، ومن ذا الذي يرضى الحور بعد الكور؟! وقد اشتغل منذ سنة بقضاء الصلوات والصيامات التي فاتته في أيام الصبا فقطع بذلك آخر سبب يصله بهذه الأوساط التي ترى كيف هي.

فقلت له، لكنه الآن رجع، وماذا ترى يفعله من جديد والوسط هو هو بعينه لم يتغير بعد، فقال لي، العلم عند الله والمستقبل كشاف.

صلينا الظهر في مصلى المدرسة يومذاك في سقيفة من باب المصلى نتعاطى النكات ومولاي عبد الرحمن جالس على درجة من درج سطح المصلى، فصرنا نبدئ ونعيد وكنت أنا قطب الرحى في إدارة الأحاديث علني ألفت نظر عبد الرحمن لأسبر غوره، فقلت هذا المحل الذي نحن فيه الآن أحاجيكم ماذا يشبه؟ فإذا بعبد الرحمن يقول: يشبه باب مصلى مدرسة تانكرت بإيفران، أو ليس كذلك؟ فسقط بعضنا على بعض ضحكا، وكنت أنا من بينهم أشد مرحا لما اكتشفته من أن هذا الأديب لم يتزمت في دينه ذلك التزمت الذي يشاع عنه.

نزل الأديب عبد الرحمن "الأحبالي"[17] المدرسة من جديد وهو صفر الكف لا يتخذ له مأوى خاصا، ولا يأوي ثانيا إلي فراش معهود ولا يدير مفتاحا على

مخزون ولا يكون له إلا قميص واحد وسلهام وعمامة بعض الأحيان وأما الحذاء فقد يملكه ولكنه للحرص عليه لا يضعه في رجليه إلا في أيام الأفراح والأعياد خاصة، ومجمل القول إنه أديب تام الأدب قد جلبته حرفة الأدب من قمته إلى أخصمه، غير أنه لا يعدم من الطلبة الموسرين الذين لهم الرجاء التام في الانتفاع بأمثاله، من يمد له يد الإغاثة ويتزحزح له عن كل ماله حتى يكون هو رب المأوى، والآخر هو الضيف النزيل، ولكنه لضيق أخلاقه وشراستها قلما يتحمل زمنا طويلا، فلذلك تجده بعض المرات في زاوية مصلى المدرسة أو في ناحية من سطحها ينكب إما على خزانة الأدب أو على نفح الطيب أو على المواهب اللدنية أو روح البيان يطالع بإمعان كبير حتى لا يحس بمن أقبل إليه أو أدبر عنه، ذلك عبد الرحمن الذي نزل أيضا بالمدرسة، وكنت أنا من يشار إليهم باليسار بين الطلبة، ولكثرة تشوقي إليه وتشوقي إلى من يأخذ بيدي لم أكثر التردد في إيوائه إلي، وجعل بيتي بيته يكون هو فيه الآمر الذي لا ترد مشيئته ولا يعصى أمره.

أستغفر الله، تذكرت إلى الآن أن هناك جامعا آخر بيني وبينه وذلك من الطريقة الدرقاوية، لأن أبوينا معا شيخا هذه الطريقة وكانا فيها من الأقران، ولذلك ماله في البدايات ثم يأتي الأدب والصحبة، فامتزاج الأرواح بروح الأدب... أفرغها في قالب واحد والعيان أفضل شاهد.

حسنا هذا مولاي عبد الرحمن، أماسيه وأصابحه، وها هو ذا يأمرني بتلاوة الكتب الأدبية أولا ثم الترامي على السبك.

وها أنذا أمد يدي إلى أول كتاب تيسر، فاقتحمه فإذا هو "حياة الحيوان للدميري" فأبدأ أتلوه صبيحة كل يوم قبل شروق الشمس على حرف سطح

المدرسة، لا أزال أتصوره الآن فأبتدئ بالخطبة، فيفسرها لي شيئا فشيئا ويشرح لي ما فيها من الأمثال مثلا مثلا، فكان من الأمثال التي لا أزال أستحضرها إلى الآن من ذلك الصباح قول العرب "تحككت العقرب بالأفعى" وقولهم "استنت الفصال حتى القرعى" وهكذا دواليك، فكان انتفاعي بهذا الكتاب -والحق يقال- انتفاعا عظيما حيث كان الدميري لأدنى مناسبة يترك حيواناته ويفلت إلى الآداب والتواريخ والقطع الشعرية الفذة، فلما ختمته عند مولاي عبد الرحمن، صارت لي ملكة ما في استحضار الكلمات وحفظ الأدبيات، لأن هذا الأديب مع ضيق أخلاقه في جميع المناحي، له صدر واسع عند التعليم لا يمل من أن يعيد عليك ما علمك إياه مرارا ولا يضجر ولا يسأم ولا يقلق، ولهذا كثر الانتفاع به، ثم إني بعد ذلك صرت أطالع وحدي بعض المرات إما الفتح أو ابن خلكان أو القلائد.

وقد استدعاني الأستاذ الطاهر يوما بعد رجوعه من سفر من الأسفار فسألني عما أطالع من كتب الأدب، فقلت له: أطالع القلائد، فقال لي بكلامه اللطيف وصوته العذب، حسنا ياسيدي المختار، أنت الآن أديب كبير حيث صرت تطالع مثل هذا الكتاب، إئتني به، ففتحه بعدما أريته ما وصلته، فتنكب ما أريته إياه، فأراني موضعا آخر، فقال: أسرد علي منه، فصرت أسرد وأنا أخالني أصلح الثلث وألحن في الثلثين ولكنه للطافة آدابه ورقة شمائله شكرني على نجابتي وأضفى علي من الثناء ما خلتني به سيف بن ذي يزن.

ثم وصلنا في أثناء ترجمة قصيدة طنانة يصف بها صاحب الترجمة أحد الرؤساء وقد أغار على الأعداء يوم الأضحى، فضحى بهم على حين أن الناس كلهم يضحون بالشاء، فجاءت قصيدة فذة، ولو كان معنا "القلائد" لأريتكموها

لأنني لا أستحضر منها إلا أنها من البسيط على روي اللام، فجعلت أقرأها على الأستاذ فأخذته الأريحية واهتز، فقال: ياسيدي المختار هكذا هكذا يكون الشعر، ثم خرجت من حضرة الأستاذ لا تحملني أرض ولا سماء، ثم لما وصلت قصيدة ابن عبدون الرائية التي أولها:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور

تحينته يوما حتى خلا وحده فدخلت عليه وقلت له أريد أن تشرح لي هذه القصيدة، فتهلل وجهه فرحا، فجعل يفسرها لي ويحل كل الوقائع التي لوح إليها الشاعر، وما توقف إلا في موضعين فقط، وذلك كله من غير أن تعرف بلادنا شرح ابن زيدون لها ومن غير أن يرى هناك من طالعه قبل، وما عرف الأستاذ ذلك إلا من التواريخ الذي امتلأ بها وطبه وسالت بها حافظته، وها هي القصيدة فلتعرض الآن على كل من ادعى أنه أديب من طبقة الأستاذ فقلما يستحضر وقائعها إلا الأفذاذ وقليل ما هم.

هكذا صرت أينما التفتت ألقى مشجعات وأقع على حافزات، فكيف لا يكون المختار اليوم بينكم، هو هذا الأديب الذي شرفتموه باستماعكم إلى محاضرته هذه.

إيه، صرت من جديد أحاول قول الشعر فكنت كلما قلت شيئا أخبئه إلا عن أستاذي مولاي عبد الرحمن الذي يثني على كل ما أقول غير أنه كان ينتحل في كل وقت عذرا يحملني بسببه على كتمه حتى خاطبته مرة بهذه الأبيات الثلاثة.

يا سيدا تزدهي الدنيا ببهجته وقمرا تشرق العليا بطلعته

إلى آخر أبيات ثلاثة موجودة مكتوبة في كناش ليس الآن تحت يدي، فقال لي اليوم ابتدأت تسلك الطريق الذي يؤديك إلى ما تريد من الشعر إن ثابرت، فقلت له وأين ما كنت تقول لي من قبل، فقال: إنما كنت أنشطك وأشجعك فقط وأخاف أن أكسر همتك وأفل حدك إن واجهتك بالحقيقة، وأما الآن وقد شدوت وعرفت من أين تؤكل الكتف، فإنني لا أغشك ولا أغمض لك عن عيب تأتيه، فكانت هذه الشهادة التي سمعتها منه ذلك اليوم من المهاميز التي حملتني حتى أقبلت بعد ذلك على الأدب كل إقبال حتى أعرضت عن علم الفقه وغيره مما يستثقله طبع الأديب، على أنني لا أنسى ولن أنسى الجناية التي جنيتها على نفسي حيث أعرضت عن تلك العلوم، ولو كان لي منها بعض مبادئ كما كانت لي في العربية لكان أمكن لي أن أتمم دروسي فيها كما أتممتها في الأدب، ولكن كان أمر الله قدرا مقدورا

فهؤلاء بعض أترابي كرعوا من الآداب ومن هذه العلوم فنالوا منها جميعا الأماني وبلغوا فيها كلها القمم، فهذا الأديب الحسن الكوسالي وهو من الذين يسابقونني في الأدب إذ ذاك قد أعطى للعلوم الأخرى حظها فخرج منها كلها بأوفر نصيب.

وقد وقعت لي مع هذا الأديب أحدوثة طريفة، وذلك أنني كنت حديث عهد بحفظ أبيات لابن سكرة الهاشمي أولها.

ورد الخدود وورد الروض قد جمعا ...

إلى آخر أبيات ثلاثة، فصاحبته إلى ملاح (تانكرت) إما لنخيط قمصانا لنا عند اليهوديات هناك أو لاشتراء شيء من سوق الملاح الذي يعمر دائما، فقلت له

ونحن في الطريق عرج بنا إلى ديار اليهود لعلنا نجني ورد الخدود(...) فوقفنا أمام فتاة وضيئة منهن وبيدها طاقات من الورد فناولت كل واحد منا وردة فبادرت صاحبي بهذا الشطر من غير أن أنسبه لابن سكرة ومن غير أن يسمعه قبل:

"ورد الخدود وورد الروض قد جمعا"

فخال الشطر لي فأجازه بديهة :

"هذا أبيح لنا وذاك قد منعا"

فكدت أجن استحسانا لما أتى به ثم أخبرته أنه لفلان، فقال ما كنت أظنه إلا لك، فمن هنا تعرف هذا الأديب الذي هو اليوم فذ في كل العلوم التي قرأها مع تمكنه من الآداب القديمة تمكنا تاما، وياليث لي مثل حظه!

كنت مرة حاولت أن أعارض بانت سعاد، فقلت أبياتا لها معنى مستقيم قد أنسانيها الدهر وتقلباته فلمحها عندي أستاذنا وابن استاذنا محمد بن الطاهر الأفراني فتعجب منها وقال متى كنت يادرقاوي شاعرا؟! وكان يداعبني كثيرا، فقلت له وهل كان فضله مقصورا عليكم معشر التيجانيين، لأن الأستاذ وولده من رؤوس الطريقة، أجبته على نمط مداعبته، ثم بعد ذلك جالسته أيضا مرة فجعل ينشد قصيدة ابن زريق العينية المشهورة فكنت بعض المرات أسبقه إلى القافية، فقال واه لك لو كنت تجتهد في كل العلوم وتحبها كما اجتهدت في الآداب وأحببتها، فقلت لو خيرت لاخترت، فقال من أين لك هذا المثل؟.

وهكذا كان هذا الأستاذ يعاملنا لأن المباسطة والمداعبة لكل أحد ربما تصل فيه إلى درجة الخمسين في المائة، على أنه جازاه الله خيرا قد نفعنا جهده لو كان

فينا من ينكبون على الانتفاع ! إن تعجب فاعجب للفرق الكبير بين أستاذنا هذا وبين أبيه الطاهر، فإن أباه هو اللطافة والوداعة والوقار والاعراض(...) وحب الخير لكل أحد، مثال العفاف والكرم والأريحية في حين أن ولده رغم كل ما تحلى به من الشمائل غلبت عليه الأريحية والمداعبة حتى استولت عليه. جلست مرة في بيت الأستاذ الطاهر فدخل علينا من صار يقص علينا أخبارا تسوء المصلحين وذوي الدين وأرباب الحياء فأنشد الأستاذ:

أمور تضحك السفهاء منها   ويبكي من عواقبها الحليم

أنشده مرة واحدة فصار كأنما طبع في قلبي من ذلك الوقت، وطرقنا أيضا مرة في المدرسة بعدما أطال الغيبة وولده هو الذي يتولى الدروس، فصار يحثنا ويقول لنا أنتم كلكم نجباء فعار عليكم أن لا تتموا، فأنشدنا قول أبي الطيب:

ولم أر من عيوب الناس عيبا   كنقص القادرين على التمام

قالها أيضا مرة واحدة فكأنما نقشها على نفسي.

فمن هذا الوسط وبين أمثال هذه الإنشادات وأثناء هذه الهمم تلقى أخوكم محمد المختار الدروس الأولى في الأدب، وشب وهو يراه أفضل حلية يتحلى بها حياته كلها، فمضى في ذلك قدما فمازال يترقى في ذلك إلى الآن، فإن اكتفيتم بما سمعتم فإنه يكفي من القلادة ما أحاط بالعنق، وإن تشوفت نفسكم إلى ما تدرج فيه أخوكم بعد ذلك فليس عليكم إلا أن تأمروه فإذا به من المؤتمرين.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

24 شعبان 1355هـ= 1936م

الهوامش :

(**) انظر إحصاء شاملا لأعماله في كتاب «محمد المختار السوسي دراسة لشخصيته وشعره للأستاذ محمد خليل – الطبعة الأولى 1985 ص: 186.

(*) ج 279/20 تحت عنوان: الشلحيون والعلوم العربية.

(1) إيغشان قبيلة تحد بسيط إليغ مسقط رأس المحاضُر من ناحية الشمال الشرقي ومدرسة إيغشان مذكورة في كتاب «مدارس سوس العتيقة» للمؤلف والحديث عن رجالات القبيلة في المعسول الجزء الثالث.

(2) 1329هـ الموافق لسنة 1911م، إثر وفاة والده سيدي الحاج علي الدرقاوي سنة 1328هـ الموافق لسنة 1910م وقد قضى في المدرسة الإغشانية نحو سنتين.

(3) عبد الله بن محمد الإلغي، علامة جليل كبير العقل، بحاثة، شارط ودرس كثيرا فخرج كثيرا من النجباء وقضى وأفتى، وظهر كثيرا في الموافق إلى أن وصلت سنة 1349هـ، فانقطع عن التدريس ولازم داره من مواليد 1228هـ، الموافق لسنة 1813م وتوفي بعد استقلال المغرب، أنظر المعسول 152/2، ورجالات العلم العربي من سوس ص، 244.

(4) تحدث المؤلف عن عادات وأعراف المدارس، سواء في كتابه سوس العالمة أو كتاب مدارس سوس العتيقة أو المعسول، وله مؤلف يحمل عنوان : مواقف مخجلة، يصف فيها الانحراف الواقع في أخلاق رواد هذه المدارس، أنظر «محمد المختار السوسي دراسة لشخصيته وشعره» للأستاذ محمد خليل.

(5) أنظر في تراجم هؤلاء الأول والثاني من المعسول وكذا جالات العلم العربي في سوس.

(6) يراجع كتاب "مدارس سوس العتيقة"، و"سوس العالة" لمزيد الاطلاع على حياة هذه المدارس وأدوارها.

(7) ورد هذا البيت ناقص الشطر الثاني وتتمته توجد بالمعسول 237/7.

(8) مشهورة بالقراءات غالبا إلى أن احتلها سيدي مسعود المعدري عام 1279هـ الموافق لسنة 1862م فردها علمية، ثم لم يلبث أن كبر شأنها فزخرت بالطلبة، وهي من المدارس التي لا تزال تؤدي واجبها إلى الآن، راجع سوس العالمة، ص، 165.

(9) من رجالات الأسرة البونعمانية العالمة راجع ترجمته وترجمة نويه من العلماء والأدباء في المعسول 13.

(10) كان موضوع رسالة جامعية أنجزهاالطالب أفا الحسين تحت إشراف الأستاذ علال الغازي وقد طبعت مؤخرا من طرف كلية الآداب – الرباط.

(11) توجد بإيفران الأطلس الصغير على بعد أربعين كلم في اتجاه كلميم قضى بها الشاعر أزيد من أربع سنوات إلى حدود 1336هـ الموافق لـ 1918م، وهي مدرسة موغلة في القدم.

(12) الطاهر الإيفراني حياته وشعره، كان موضوع دراسة لنيل دبلوم الدراسات العليا أنجزتها تحت إشراف أستاذنا سيدي عباس الجراري، لا تزال مرقونة.

(13) الموافق 1914م.

(14) شارك بدوره في الاهتمام بشعر شيخه سيدي الطاهر، فجمع ديوانا متوسطا اختار له عنوان "عقود الجواهر والنجوم الزواهر في نظام الطاهر" عندنا منه نسخة.

(15) مولاي عبد الرحمن البوزكارني من علماء وأدباء سوس المرموقين، له ترجمة حافلة بالمعسول

90/10 وترجم له أيضا العلامة المرحوم سيدي عبد الله الجراري في كتابه من أعلام الفكر المعاصر بالعدوتين باعتبار وفاته بالرباط، سنة 1380هـ موافق 1960م، أنظر الجزء الثاني من الفكر المعاصر.

(16) محمد بن الطاهر الإفراني الأديب والشاعر، أنظر ترجمته إلى جانب والده بالسابع من المعسول، وهو موضوع رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف أستاذنا سيدي عباس الجراري أنجزها الطالب محمد البصير الماسي.

(17) الأحبالي : ترجمة بويزكارني نسبة إلى بلدته بويزكارن على عادة فقهاء سوس في تعريب الأعلام كلما وجدوا إلى ذلك سبيلا، غير أن محمد المختار السوسي عدل عن هذا النهج فأخذ في كل مؤلفاته ينسب إلى العلم الأمازيغي وهو إجراء علمي سليم.

* * *

الطريقة المهيارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي

محمد الدناي(*)

عندما كان الباحث الناقد، الدكتور عباس الجراري، منصرفًا إلى إنجاز دراسته الأكاديمية القيمة عن الأمير أبي الربيع سليمان الموحدي وشعره، كان من بين الهواجس العلمية التي ألحت عليه في تلك المرحلة؛ هاجسان ظهرت آثارهما الخصبة في دروسه ومحاضراته وجل مصنفاته النقدية، كما ظهرت في مختلف الرسائل والأطروحات التي أشرف[1] عليها،، أولهما الإخراجُ العلمي الأكاديمي للمتون الأدبية والشعرية المغربية المخطوطة، والثاني إبطال الرأي الذي كان ينسب الشعرية المغربية إلى القصور والفقر الفني، وإلى النفس النظمي البارد العاجز عن التخلص من سلطة الشخصية العلمية الفقهية الميول. ولعل من أهم آثار هذين الهاجسين في كتابه عن الأمير وشعره، تعدد المناحي التي قاربتها الدراسة، وتفاوت إفادتها كميا من خصوبة التحليل الذي بني عليه المصنف، وذلك حسب موقعها من البؤرة التي كانت تستقطب كل المباحث، وأعني فاعلية الشخصية الأدبية المغربية. وقد نجم عن هذا أن جهود الباحث[2] اتخذت مظاهر مختلفة من حيث التوسع والإيجاز يمكن إجمالها في:

* أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ظهر المهراز، فاس.

1) – التحليل العلمي المدقق الذي يُحِلُّ الاقتناع والإقناع المنهجيين محل القبول الانفعالي والمغالطة النقدية، كما يتضح من مناقشته لرأي المرحوم عبد الله كنون في اتهام المراكشي للأمير الشاعر بانتحال أشعار كاتبه[3].

2) – الابتعاد عن التبسيط المدرسي والاكتفاء بالأحكام النقدية المكثفة، المقنعة رغم إيجازها، اعتماداً على مقدمات مشار إليها في الكتاب أو مسكوت عنها لعلم القارئ بها.

3) – الحدس النقدي من خلال استخلاص كَمٍّ من النتائج النقدية تبدو في ظاهرها تعريفا وصفيا نهائيا لتشكلات المكونات الشعرية في ديوان الأمير، بينما هي في عمقها مفتاح نقدي للولوج إلى عالم محتجب لكتابة شعرية متناسخة ليست مقطعات الأمير ومطولاته إلا وجها من أوجهه.

4) – صوغ الأسئلة النقدية المتنبئة بأجوبتها، كتساؤله عن الدلالة الفنية المذهبية (وأقصد المذهب الشعري لا العقدي) في المتن الشعري المنسوب إلى الأمير.

هذه المظاهر المتعددة لجهود الباحث وأحكامه النقدية، جعلت الكتاب كله يتسم بنوع من «الميتامورفوزية النقدية» القادرة على التجدد وتجاوز السنين، لأن كثيراً من المباحث التي تؤدي وظيفتها من حيث هي أحكام نقدية ومعلومات تستفاد، تمتلك آليات كامنة تستطيع إذا أخرجت من حال الكمون إلى النشاط، أن تحيل المعلومة المستفادة إلى إشكال نقدي أو سؤال يبحث عن جوابه. وأختار مبدئيا من مباحث الكتاب مناقشته لتهمة الانتحال التي وصم بها المراكشي الأمير، وتجليته

لدلالة ربط جامع الديوان إحدى غزلياته بطريقة مهيار. وأستعمل قاصداً، عبارة «مبدئيا» لأننا بمجرد أن نخوض في الإشكال الذي تطرحه هاتان القضيتان، نفاجأ بأن مباحث الكتاب تتكيف وتبرز إلى الواجهة ما خفي من دلالاتها النقدية، لتسهم في حل المشكل وملابساته.

أما التهمة التي كان مصدرها ما ذهب إليه عبد الواحد المراكشي من أن كاتبَ الأميرِ الشاعرَ ابنَ عبد ربه (الحفيد) قد نحل سيده شعره أيام كتابته له، فصار هذا الشعر ينشد للأمير ويرويه الرواة له[4]، فقد كانت موضوع اجتهادات نقدية متنوعة خالف فيها الدارسون المغاربة المحدثون بعضهم بعضًا، فنفاها المرحوم عبد كنون وردها[5]، واستقصى الباحث المحقق فضيلة الدكتور محمد بنشريفة، في دراسته القيمة عن ابن عبد ربه الحفيد، كل القرائن التي دلت لديه على صحة التهمة وثبوتها. وكان الموقف الذي اختاره د. عباس الجراري موقفًا ثالثًا أبان فيه عن أن هذه الدعوى قد تكون نتيجة عداوة شخصية للأمير، أو دسيسة أندلسية ضد العدوة وأدبائها[6]، دون أن يستبعد احتمال كونها مبالغة وتهويلاً لأسلوب محدود في النظم كان الأمير يستعين فيه بغيره من خاصة شعرائه وكتابه على تهذيب الشعر أو إتمامه أو على تأليف الموزون في غرض من الأغراض لضيق الوقت أو عدم مواتاة القريحة له في بعض الأوقات[7]، وفي ذلك تسليم بأن شبهة الانتحال قد تكون صحيحة بالنسبة لقسم محدود من الديوان. ولعل تعليله لاختصاص الأحاجي والألغاز في ديوانه بنَفَس نظمي متكلف، ومخالفتها للنفس الشعري المنسجم الذي تصطبغ به أشعاره الأخرى، كان فضلا عن المفتاح النقدي الذي يقترحه لتجلية مذهب الأمير الشاعر، التخريج الأنسب لحل إشكال التهمة

وحصر حدودها، فالظن الغالب لدى الباحث «أن اللغز الواحد كان يشترك في وضعه أكثر من واحد وكأنه مساجلة يقترح موضوعها في المجلس فيتسارع الحاضرون إلى القول»[8]. وما يستنتج – لديه – من هذا الظن، ومن التكلف الواضح في صوغ هذه الألغاز «أنها ليست كلها لأبي الربيع، وأن بعضها صادر عن رفاقه الذين كانوا يتطارحونها معه في المجلس»[9]. ونجد في المصادر النقدية القديمة ما يقوي فرضيتي الكيد والنظم المشترك اللتين حاول الباحث أن يفسر بهما شبهة الانتحال، فقد ذكر أبو العلاء أن بعض العلماء كان ينسب أشعاراً في وصف الذئب للبحتري وأبي الطيب، إلى القدماء كيداً وحسداً[10]. ولمح في بيت السقط:

شكرتهم شكر الوليد بفارس رجالاً بحمص كان جدهم السمط[11]

إلى قول الشاعر:

جزى الله عني والجزاء بكفه بني السمط إخوان المكارم والمجد

هم وصلوني والتنائف بيننا كما ارفض غيث في تهامة من نجد

فنسب البيتين ضمنيا إلى البحتري لورودهما في ديوانه، لكنه نبه على أنهما يوجدان في ديوان نهشل بن حري الدارمي، وأن البحتري وجه بهما إلى بني السمط يشكرهم فنسبهما إلى نفسه، ورجح أنه فعل ذلك تمثلا بهما[12]، لا أنه انتحلهما كما قيل[13]. وفي ما قاله أبو العلاء وما افترضه الباحث تفسير للطريقة التي يمكن أن تلتبس بها أشعار الشعراء بعضها ببعض وتتداخل، دون أن يكون ذلك انتحالا مقصوداً. والروايات القديمة غنية بالإشارة إلى مثل هذا التداخل. وإذا كنت قد وصفت تعليل الباحث لاستقلال أحاجي الديوان وألغازه ببناء خاص

يميزها من باقي أشعار الأمير، بأنه مفتاح نقدي، فلأنه يعد حلا لإشكال نقدي آخر كان سيصبح حاجزًا يمنع من تجلية الحقول الشعرية التي يمتد إليها مفهوم مصطلح طريقة مهيار التي نعت بها جامع الديوان[14] أسلوب إحدى غزليات الأمير.

إن التنبيه على حضور هذه الطريقة في غزله لم يكن مجرد خلاصة عابرة قادت إليها المقارنة الانطباعية بين غزليته وطريقة مهيار في الغزل، ولكنه كان ثمرة لوعي نقدي عميق بطريقة الأمير في النظم، وبالمذهب الفني الذي اختاره وانتسب إليه، وهو وعي ينبئ بأن الثقافة الشعرية في عصره كانت تمتح من روافد فنية جعلتها أكبر من أن تظل مجرد تعبير محدود عن ممارسات فردية مشتتة يستفيدها المحصلون من تعلم العروض والقوافي والبلاغة وحفظ بعض المنظومات المدرسية لتقوية الملكة. أما تهمة القصور الذي وسمت به الشاعرية المغربية، فتهافت يجعله التأمل النقدي العميق في دلالة التأثير المهياري في الشعرية المغربية أسخف من أن يناقش. إن «طريقة مهيار» حقيقة فنية ونقدية كبرى تجاوزت ديوان هذا الشاعر الفارسي لتصبح مدرسة في الكتابة الشعرية انتسب إليها الشعراء وتمثل النقاد في مختلف العصور أصولها وقوانينها، فنبهوا على حضورها في الشعر المشرقي، كما يتضح من قول ابن الأثير يصف شعرًا لبعض المتأخرين: «فسلك في هذا القول مسلك مهيار»[15]، وقول المحبي يصف أبياتا غزلية: «هذا على أسلوب قول مهيار...»[16]. ونبهوا أيضا على حضورها في الشعر المغربي الأندلسي كما نجد في قول ابن بسام يصف شعر ابن خفاجة: «وله في طريقة مهيار...»[17]، وقول ابن الخطيب يذكر شيخه ابن هذيل: «وقال من قصيدة مهيارية...»[18]. ويتبين

من بعض النصوص النقدية التي وردت فيها الإشارة إلى طريقة مهيار، أن هذه الطريقة لم تكن – فحسبُ – أساليب شعريّة يحاكيها الشعراء، ولكنها كانت نموذجا فنيا ساميا يتباهى كل شاعر حاذق، مغربيًا كان أم مشرقيا، بنجاحه في احتذائه والنسج على منواله، كقول ابن حجة: «فصدرت الجواب بقصيدة ترفل في حلل النسيب على طريقة مهيار...»[19] أو قوله: «فكتبت إليه بقصيدة تشعر بعتب لطيف وبلابل الغزل تغرد في أفنانها على طريقة مهيار الديلمي...»[20]، وكقول ابن خميس التلمساني:

مــجــاريا مــهــيــار في قــولــه ما كنت لولا طمــعي في الخــيـال[21]

وقد يوهم تردد اسم مهيار عند الإشارة إلى طريقته، أن المقصود أسلوب في الكتابة الشعرية ابتكره هذا الشاعر الفارسي فنسب إليه، والحقيقة أن ما وسم بطريقة مهيار مذهب شعري يتجاوزه هو نفسه ويتسع ليجعل قصيدته المرحلة الفنية التي انتهت إليها جهود شعرية / نقدية تراكمت واكتملت قبل أن يصوغها بخبرته وحسه الفني صياغتها شبه النهائية، وأعني بذلك أن هذه الطريقة ليست إلا وجها من أوجه مذهب التبادي الشعري الذي أثمر ما يمكن تسميته بالقصيدة البدوية الجديدة أو القصيدة البدوية الحضرية، وهي قصيدة تعود أصولها إلى القصيدة التمامية، فقد أسسها أبو تمام في القرن الثالث الهجري وهو يقاوم الآثار السلبية للقصيدة النواسية، ورسخ أبو الطيب المتنبي في القرن الرابع الهجري أصولها بعد أن بلغ بها صورتها الفنية والنقدية المكتملة، ثم تلقاها مهيار الديلمي في نهاية القرن الرابع الهجري ناضجة مكتملة، فصاغها الصياغة شبه المدرسية التي تسمح للشعراء عربا وعجما بتبنيها والانتساب إليها، بعد أن أيقن كغيره من

عشاق أبي الطيب، أن قصيدة الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس ستظل منجزاً شعريا يعجز[22] كل من حاول اللحاق به كما قال هو نفسه[23]. ويحمد لمهيار أنه باهتدائه إلى الصياغة الفنية التي قرب بها طريقة أبي الطيب إلى قرائح الشعراء في المشرق والمغرب، عرباً وأعاجم، لم يتلاف فحسب، الإخفاق الشعري الذي لقيه أمثال أبي فراس الحمداني والشريف الرضي وابن هانئ الأندلسي والحاتمي، وهم يحاولون مجاراة أبي الطيب في طريقته، كما يفهم من وصف التوحيدي للحاتمي بأنه كان يريد بتشادقه أن يكون بدويا قحا وهو لم يكتمل حضريا[24]، وكذا من وصف أبي العلاء لشعر ابن هانئ بأنه رحى تطحن قرونا[25]، ولكنه ضمن لهذه الطريقة أن تصبح قبلة للشعراء العرب والعجم – وأبو الربيع واحد منهم– في مختلف البلاد الإسلامية، والمغرب أحدها. وقد وقف د. عباس الجراري متأملاً دلالة إشارة جامع الديوان إلى أن الأمير قال الغزلية المعنية على طريقة مهيار، فلم يستبعد أنه قد أراد معارضته لقصيدة مهيارية بعينها، ولم يستبعد أيضا، أن يكون قد قصد «طريقة الشاعر العراقي في عمومها المتسمة بالروح البدوية»[26]، ثم خلص مرجحا الافتراض الثاني إلى أن أغلب الظن «أنه لا يقصد إلى غير هذا الرأي»[27]، لأنه وجد طريقة مهيار «لا تبعد كثيراً عن طريقة أبي الربيع: عفة في الغزل ومعان مألوفة وبكاء ونحيب ولوعة وصبر وانتحاب للبعد والفراق»[28]. وما قد يتبادر إلى ذهن القارئ أن الباحث يعني أنه كان يجاريه في طريقة التغزل فحسب، ويستشف هذا الفهم من مثل قول د. حسن جلاب: «أثر مهيار الديلمي في أبي الربيع كان أعمق، إذ لم يكتف بمعارضته وأخذ بعض معاني شعره، وإنما تعدى ذلك ليتبنى طريقته في الغزل»[29]، وهو فهم سليم، لأن ارتباط هذه الطريقة

بغزل الأمير يكشف عنه التصفح السريع لديوان الشاعر الفارسي، إلا أن ذلك يظل مظهراً من عدة مظاهر تُكَوِّن متكاملة صورة المذهب الشعري المعقد الذي روج له مهيار فاقترن باسمه لدى المتأخرين. والصورة المتكاملة هي ما أشار إليه الباحث في كلامه السابق وهو ينعت الطريقة المهيارية بأنها متسمة في عمومها بالروح البدوية[30]، و«الروح البدوية» لا الغزل وحده، جوهر الطريقة المهيارية. إن البداوة التي استطاع هذا الشاعر الأعجمي أن ينفثها بتباديه الفني، في قصيدته الحضرية المحدثة، وأن يحببها إلى الشعراء اللاحقين، ومنهم الأمير، كانت نَفَسا يسري في كل خيوط النسيج الشعري المتشابك، ويمكن تتبع سريان هذا النَفَس في شعر مهيار وسليله شعر الأمير أبي الربيع، من خلال الوقوف عند مظهرين للكتابة الشعرية أصبحا يتكاملان بوضوح في أشعار غير قليل من حذاق المحدثين، وأعني بالأول الكتابة الشعرية التي تبني هويتها الفنية النقدية من خلال السير بالنسيج الدلالي الصوتي للقصيدة في طريق يتمثله الشاعر مسبقًا بغريزته وخبرته وانتسابه الشعري جميعًا، وبالثاني الكتابة الشعرية التي تنظر نقديا لنفسها وترسخ أصولها عبر البناء الشعري الدلالي، معتمدة على تصور الشاعر الدقيق لمذهبه الشعري وخبرته بكل خباياه وملابساته الفنية النقدية. ويبدو البناء الشعري للهوية المذهبية في الطريقة المهيارية أو «التبادي الشعري» متشعبا ومعقداً، لأن الشاعر يكون فيه مشغولا، في آن واحد، بتبدية الأغراض والجمل الشعرية والهيكل، والأوزان والقوافي، وكل ما يمكن أن يعده أسطقساً، في صناعة الشعر. وتجلية معالم الطريقة المهيارية في شعر الأمير، تقتضي استقصاء كل هذه الأسطقسات، وهو ما لا يسمح به سياق هذا المقال[31]، إلا أننا نستطيع أن نجلي

بعض هذه المعالم بالوقوف عند المفاتيح النقدية التي يمكن استخلاصها من الإشارات والأحكام الدقيقة التي تضمنتها دراسة الباحث لشعر الأمير، مع التنبيه على أن ذلك يقتضي استقصاءها وتجميعها، لورودها في الكتاب - رغم كثرتها - متباعدة، لتعدد المباحث وتنوعها، أو لخفائها نتيجة اقتضابها. ونكتفي من هذه الأحكام والإشارات بما تعلق بغزلياته مذكرين بأن الطريقة المهيارية تتشخص من خلال مختلف مستويات الكتابة الشعرية كما أوضحت.

لقد كانت الغاية البعيدة للحركة النواسية تقويض أصول القصيدة العربية الأصيلة من خلال هدم بداوتها، وكان النسيب بمكوناته الدلالية المختلفة (معشوقة بدوية، أطلال، ناقة، صحراء) المقتل الذي اختاره أبو نواس للإجهاز عليها. وعندما أدرك أبو تمام خطورة الحرب التي أعلنها النواسي على البداوة الشعرية كان النسيب أيضا، الغرض الذي أعاد به الروح إلى الشعرية العربية المحتضرة[32]، وهو يعلن متحديا النواسيين، عودته إلى مذهب العشق البدوي الذي عبث به الحكمي وصغره فنفر الشعراء منه. ولم يغب عن ذهن حبيب أنه برده الاعتبار إلى النسيب، كان يواجه تيارًا شعريا نقديا مارقًا استطاع أن يقنع المحدثين بأن العشق والبكاء على ديار الحبيبة وخيامها فعل شعري شنيع:

دمن ألم بها فقال سلام	كم حل عقدة صبره الإلمام
نحرت ركاب القوم حتى يعبروا	رجلى، لقد عنفوا علي ولاموا
وقفوا علي اللوم حتى خيّلوا	أن الوقوف على الديار حرام
عشقوا فلا رزقوا أيعذل عاشق	رزقت هواه معالم وخيام[33]

وقد أدرك الشعراء المتبادون بعد أبي تمام خطورة النسيب في حرب المذاهب الشعرية، فجعلوه أصلا في القصيدة البدوية الجديدة، وبلغ به مهيار غايته عندما

كساه الرقة التي صار بها الوجه الفني الذي حبب البداوة الشعرية إلى الشعراء عربًا وعجمًا. لذا يظل مصطلح نسيب مرتبطا ضمنيا بالغزل البدوي الذي جرى القدماء على استهلال القصائد به. والمراد أن «النسيب» مفهوم نقدي يستدعي بداوة الغزل ويوجه مكوناته الدلالية نحو ترسيخها أو إعادة بنائها في عصور الحداثة والتحضر. وقد نجم عن رسوخ هذا المفهوم أن الشاعر المنتسب إلى طريقة مهيار، كان يلزم نقديا وفنيا بتبدية غزله والابتعاد به عن كل مظاهر التخنث والتعهر التي روج لها المتحضرون والمحدثون. وما يلاحظ في تبويب ديوان الأمير أبي الربيع، أن الجامع وسم الغزليات فيه بباب النسيب[34] عوض الغزل، وهي تسمية لها دلالتها النقدية، لأن فيها تغليبا لمذهب التبادي الشعري (أو طريقة مهيار) الذي كان الأمير قد تبناه، على غيره من الأساليب الفنية التي بنيت عليها مجموعة من غزلياته، وتشهد مكونات الغزل في ديوانه ببداوة القسم الغالب منه. وقد نبه الباحث على الدلالة المتميزة لباب النسيب في الديوان عندما ذكر أن الغزل يستغرق نصفه، وأن هذه النسبة لا تعد عالية بالقياس إلى مجموعة شعر الأمير فحسب، ولكن بالقياس إلى ما نظمه معاصروه المغاربة من هذا الفن. ولم يستبعد أن يكون الأمير قد فاق من حيث كم غزلياته من لم يعاصروه أيضا[35]. ويحدد الباحث السمة المذهبية الصريحة لهذا الغزل، عندما يصفه بأنه رقيق عفيف لا يبتعد عن اللفظ الشريف والغاية النبيلة[36] لتورع الشاعر فيه عن الفحش وكل ما يخدش العفة والإباء[37]. وهي أخلاق فنية تلحقه – لدى الباحث – بشعراء البادية الأمويين[38]، وتجد له مكانا بين من تبنوا طريقة مهيار[39]، التي تعد العفة إحدى خصائصها. ووقوف الباحث عند هذه الخصيصة في شعر الأمير، يعد تجلية لآلية

فنية قوية الفاعلية في النسيب. وقد تبدو العفة من الآليات الفاعلة أيضا، في الغزل الذي اشتهر به العباس بن الأحنف وغيره ممن وسمهم الباحث بشعراء العاطفة العباسيين[40]، لبعده عن الشبق الذي غلب على غزليات الحضريين ومجونياتهم، إلا أن فاعليتها فيها محدودة التأثير دلاليا، خلافا لما نجده في النسيب، لتكاملها مع مكوناته الدلالية المختلفة وتحكمها في بناء دقائقها ومنعها العناصر المخلة بمذهبيتها من التسلل إليها.

إن لعبة «العفة» في الطريقة المهيارية سلوك فني لا علاقة له بالفضيلة الأخلاقية الحقيقية، وقد يتفق أن يكون الشاعر المهياري «عفيفا يحسب للفضيلة حسابها ويحترم نفسه ويقدر مركزه»[41]، كما وصف بذلك الباحث الأمير أبا الربيع، لكن ذلك يظل – إذا صح– مجرد اتفاق، فأخبار بعض من انتسب إلى مذهب التبادي المهياري[42] وعف في نسيبه، تكشف عن أنهم كانوا في حياتهم الحقيقية لا يتورعون عن طلب المتع المحرمة[43]. ويدل على استقلال «عفة النسيب» عن عفة الخلُق أن الشاعر المتبادي يلعب في نفس القصيدة لعبة مناقضة لها، ويتحرر من سلطتها عندما يدخل حقل «طيف الخيال». فإذا خرج منه عاد إلى عفته أو تعافقه، وتكون القاعدة الفنية لدى كل المهياريين أن «آلية العفة» تمنع اللذة والوصال الحسي في الشعر، وأن «حقل الطيف» يبيحهما في القصيدة نفسها. ويقف الباحث[44] عند تساؤل الشاعر عن سر التناقض الذي يبدو في طباع «حبيبة» تكون في اليقظة متمنعة بخيلة بالوصال، فإذا نام زارته في ظلمة الليل وواصلته في عالم الأحلام:

وللطَّيف إذ يسري بشخصك كلما ... بعثت به عند الرقاد رسولا
ألا كيف زرت الصب في فاحم الدجى ... وقد كنت في وجه الصباح بخيلا[45]

ثم يخلص إلى أنه «لا يقنع بزيارة الطيف ويظل أبداً يطلب الوصل الحقيقي في لهفة ورجاء»[46]. ولن يتحقق هذا الوصال الحقيقي في محنة العشق الشعري، ولا يملك الشاعر إلا أن يتسلى بوصال الطيف، لأن عفته وتقاه يمنعانه من ذلك في اليقظة ولو صار ممكنا، كما يتبين من قوله ملخصا أصول لعبة العفة والطيف وتأرجح الوصال الممنوع المباح بينهما:

بـأبـي والـلـه طـيـف طـرقـا　　　سـلـب الـنـوم وأهـدى الأرقـا
دلـه فـي ظـلـمـة الـلـيل عـلى　　　مـضـجـعي دق فـؤاد خـفـقـا
ركب الهـول فـأحـيـا دنـفـا　　　فـرعى الله خـيـالا طـرقـا
جـاد بـالوصل فلـمـا أن رأى　　　فلق الصـبح دعـا وانطلقـا
أشـكر الـلـه كـفـاني وصلـه　　　والرضى عني وقـرب الملتـقى
ومـبـيـتي مـعـه يجـمـعنا　　　لحف الـعـز وأبراد الـتـقى[47]

إن العفة هي السلطة النقدية الفنية التي تلزم الشاعر والحبيبة في النسيب أن يظلا طاهرين بعيدين عن دنس الشهوة، ويعني هذا أن العشق البدوي لا الشبق، هو الانفعال الشعري الذي يبنى عليه الغزل المهياري. وقد أبان التوحيدي في إحدى لياليه عن أن العشق عند البدو إحساس طاهر مختلف عن الحب لدى أهل الحاضرة، لأنه يكون مستقلا عن الرغبة الغريزية التي تغلب على المتحضرين فتجعل ما يسمونه حبًا مجرد نزوع غريزي شهواني، وخروج طبيعي إلى طلب الولد[48]، وطلب الولد غير العشق. ولم يكن مهيار نفسه يفهم من العشق أبعد مما ذكره التوحيدي، لذا نجده ينبه على أنه في انفعاله الشعري بدوي عاشق لا حضري مشته:

وزاد حـــتى لن يقـــولوا: حـــاضـــر ود، فـــقـــالوا : بدوي عـــشـــقـــا[49]

وليس يهدد بداوة الغزل مثل الشهوة لأنها تغير اتجاه معانيه بمجرد أن يتخلى الشاعر عن صرامة العفة، لذا حرص المتبادون على عدم الإخلال بصرامتها إلا مؤقتا، عند الخروج إلى وصف الطيف، ومما يضمن عدم اختلالها أن الشهوة إذا غلبت على العاشق أو المعشوقة كان الثاني عفيفًا بالضرورة. والغالب أن تكون المرأة هي المتمنعة والشاعر هو طالب الوصال، لكنها قد تلين فتطلبه فيلزم الشاعر إذّاك بأن يصبح هو المتمنع العفيف:

فكم ليلة ورقـــيب العـــيـــو ن لا يحـــمل النوم إلا خـــفـــيـــفـــا
ســـمـــرت فـــفـــاســـقـني طرفـــهـا وألفـــاظـهـا ثم كنت العـــفـــيـــفـــا
وقـــد كـــان حب يقـــضـي الضلوع ولكنه كـــان حـــبـــا شـــريفـــا[50]

والأصل في اقتران العفة بالمرأة أن المعشوقة في النسيب، وفي كل غزل مهياري متباد، تكون بدوية بالضرورة. والذي رسخ هذا العرف في القصيدة البدوية الجديدة أبو الطيب المتنبي الذي عد النقاد نسيبه بالأعرابيات من محاسن شعره. وقد فسر الشاعر افتتانه بهن بميله إلى بساطة البداوة وصدقها ونفوره من تكلف الحضارة وزيفها:

حـسن الحـضـارة مـجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب[51]

ولم يحد المتبادون بعده عن هذا التقليد، فحجازيات الشريف الرضي ونجديات الأبيوردي لم تكن إلا تغنيا بالبدويات، وحبيبة أبي العلاء الشعرية ليست إلا واحدة منهن:

وفي الحي أعـرابيـة الأصل مـحـضـة من القـوم إعـرابيـة القـول بالطبع
وقـد درست نحـو السـرى فـهي لبـة بما كـان من جـر البـعـيـر أو الرفع[52]

ولا يشترط في عشقهن التصريح ببداوتهن كما فعل أبو العلاء وأبو الطيب في قوله:

هام الفــــؤاد بأعـــــرابيــة سكنت بيــتــا من القلب لم تمدد له طنبا[53]

فالإشارة إلى غيرة قومهن وسيوفهم التي تقطر دما إذا لسان المحب سمى واحدة منهن، كافية للدلالة على بداوتهن:

فــيـــهن من تقطر الســيــوف دمــا إذا لســـــان المحب ســـمـــــاهــا[54]

ومعشوقة الأمير الشعرية لا تختلف في بداوتها عن غيرها من الأعرابيات، وليس اسما «رملة» و «ألوف» (أو الظبية التي تألف الرمال) اللذان سمّى بهما هذه المعشوقة إلا تلميحا إلى بداوتها، فالرمل مكان شعري مقترن في الطريقة المهيارية بوحشة البيد وإقفارها، وهما نقيضان فنيان لأنس الحواضر وعمرانها:

وبحـــيـــيـــهم يشـــتـــاق حـــاضـــره بـــالـــريـــف بـــاديـــه عـــلـــى الـــرمـــل[55]

لكن ما بدا للباحث مفارقة في هذا الغزل العفيف الصادق، أن الأمير يبدو فيه متعلقا بأكثر من واحدة[56]، فقد وجده يشير إلى «رملة» و«ألوف» أو «أم حفصة»، وإلى ثالثة لم يسمها، ورغم ذلك لم يتردد في الجزم بأن «حب الشاعر لأكثر من واحدة لا يعني أنه كان من طبقة الإباحيين الذين تنقلوا من واحدة إلى أخرى طلبا للعبث واللهو»[57]. وأرجع تعدد محبوباته إلى أنه كان في حبه للمرأة فنانًا معجبا بجمالها يرسم صورتها غير مفحش في التصوير متورعًا عن ذكر ما يخدش الحياء[58].والواضح من الديوان المنشور أن الشاعر لم يحب هؤلاء الثلاثة فحسب، ولكنه أحب أيضا «لبنى» التي يشير إليها في قوله معاتبا:

أعـنـدك يـا لـبـنـى وأنت وفـــــــيـــة تـخـــان عـــهـــود أو تضـــيـع الودائـع
ألا حـــفظ الله الليـــالي التي خلـت فـــهل هي يا لبنى عليك رواجـع[59]

كما أحب «أم عمرو» التي ذكرها في قوله:

ألا صف لي معاهد أم عمرو ودع عنك الرصافة والغميما[60]

وبذلك تصبح محبوباته حسب الأسماء خمسًا، وقد سعى الباحث إلى أن يجد لهذه المفارقة تأويلاً مقبولاً، فافترض أن «ألوف» قد تكون زوجته وأم أولاده التي كان السفر يضطره إلى فراقها، وأن فراقه المتواصل لها جعله يميل «إلى «رملة» التي لا شك أنها كانت من طبقة ألوف، والتي كان يريد إخفاء حبها عن أن يشيع بين الناس»[61]. لكن ما يبعد – لديه[62] – هذا الافتراض أن الشاعر يشير إلى أن ألوف كانت تتمنع عليه وتزوره خلسة في مواعد يعرفها:

كيف امتنعت ألوفنا من وصلنا هذي الزيارة لم تكن في موعد[63]

ولا يعقل أن تكون أمَّ أولاده وهي تتمنع عليه. ويخلص الباحث إلى المفتاح الذي يرفع ضمنيا هذا اللبس، عندما يتساءل عن مدى تأثير التقليد في غزل الأمير، فعلى الرغم – لديه[64] – «من أن أبا الربيع في غزله لا يعبر عن غير أحاسيس وعواطف صادقة...... فإنه لا يستبعد أن يكون قد تأثر بمن سبقه أو عاصره من الشعراء»[65]. لقد رسخ القدماء في مناسبهم عادات فنية ورثها المتأخرون، ومن هذه العادات «العشق في الشعر» الذي صار سلوكًا فنيا لا علاقة له بالسلوك الحقيقي للشاعر الإنسان، كما يدل على ذلك قول مهيار مشيرًا إلى أنه يخاطب محبوبته في الشعر لأنه وجد الشعراء يفعلون ذلك:

يا أهل ودي وما أهلاً دعوتكم بالحق لكنها العادات والدرب[66]

وقد أدرك النقاد مبكرًا اللبس الذي يواجهه الشراح عند تعرضهم لأشعار الغزل، فنبهوا على تأثير هذا العرف الفني في اختيار أسماء المحبوبات، وحذروا

ضمنيا من حملها على الوجود الحقيقي لصاحباتها، فقد سخر أبو العلاء[67] ممن كان يعتقد أن «الرباب» التي تغزل بها الأعشى كانت صاحبة المنخل السعدي أيضا، وأوضح أن المشبب قد ينتقل من الاسم إلى الاسم[68] في القصيدة الواحدة، وهو توضيح يفيد أن تعدد الأسماء المتغزل بها لا يعني بالضرورة تعدد المعشوقات، فقد تكون الأسماء إشارة إلى نفس المرأة أو إلى امرأة لا وجود لها، لأن للشعراء أسماء تخف على ألسنتهم فيأتون بها في غزلياتهم زوراً[69]. إن المعشوقة في النسيب المهياري اسم مخترع ومتوهم فني لا حقيقة له، لأن المعشوق المقصود في هذا النسيب هو البداوة نفسها:

يعنف في حب البــــــداوة فـــارغ   ملوجد لم يقر الغرام الجوانحا[70]

والعاطفة الصادقة التي يبديها المهياريون إنما هي لهند النسيب[71] لا هند البشر، والأعرابية التي يهيمون بها بداوة اتخذت قلب الشاعر لا الخيام منزلاً لها[72].

ولم يكن قلب الأمير إلا واحداً من هذه القلوب التي سكنتها البداوة فلم تبرحها:

لم يدر قـــومك مـــاذا في ترحلهـم   من الذنوب ولو يدرون مـــا رحلوا

ســروا بعــزمــهم ليــلاً ومــا علموا   بأنهم في فؤادي حيــثـمـا نزلوا[73]

واتخاذ أسماء المحبوبة رموزاً، أسلوب فسر به النقاد بعض أشعار القدماء، فالشاعر أبو القطران كان يتغزل بوحشيةَ صاحبته، «ووحشية يحتمل أن يكون جعلها نائبة عمن فقده من الإخوان»[74]. ويبدو أن الأمير المهياري الطريقة لم يكن يختلف عن باقي المتبادين في اختراع الأسماء من المخيلة الشعرية وجعلها كناية عن مذهب البداوة والشعرية التي عشقها وانتسب إليها كما يستشف من قوله يرد على من لامه على هذا العشق من الحضريين الكسرويين:

ألائمتي كفي فما أنا بالذي أصيخ إلى قول العواذل مسمعا
ولا تكثري لومي فلست بهاجر ألوف ولو حولت كسرى وتبعا
وكيف لنفسي بالسلو عن التي شربت بها كأس الصبابة مترعا
وعلقتها طفلا صغيراً ويافعا فما إن أرى عنها حياتي لأنزعا[75]

وفي البيت الأخير ما يكاد يكون تصريحا بأنه لا يقصد بألوف امرأة حقيقية، ومثل هذا في الكناية قول مهيار:

ولائم ملتفت عن صبوتي ينكرها، ولو أحب لصبا
إذا نسبت بهواي ساءه مصرحًا، ولو كنيت غضبا
وما عليه أن غرمت بابلاً بحاجز وفاطم وزينبا[76]

إن فرضية عشق البداوة تضعنا أمام حتمية الاتجاه الأحادي لنسيب الشاعر المهياري، إذ لم يكن يجوز له نقديا أن يسلك في نفس المرحلة من حياته، اتجاها آخر مناقضا لبداوة الغزل، لأن تباديه يلزمه بالتنكر الكامل لأساليب الغزل الحضري المختلفة، إذا كان قد تبناها في مرحلة سابقة فحذقها وطوعها فأطاعته. وإذا كان تعدد الأسماء في الغزل المهياري لعبًا محايداً لا يُخل بآليات البداوة الشعرية، فإن اختلاف الوسط الاجتماعي الثقافي الذي يختاره الشاعر لمحبوبته قد يكون سببًا في قتل هذه البداوة وتقويض المذهب الشعري كله. إن المتلقي – تمرس أم لا – لا يحتاج إلى مجهود ذهني ليصل إلى أن الظبية التي يتغزل بها الأمير وبديارها في قوله:

يا خليلي بذي الأثل قفا وسلا ربعهم كيف عفا
إن سربًا بالصفا حل لهم ما أراقوا من دمي عند الصفا[77]

بدويةٌ تحل مع قومه وترتحل فيقفر ربعها. ولا يتردد نفس المتلقي في الجزم بأن الظبية التي يتغنى بها نفس الشاعر في قوله:

وبي غادة من ظباء القصور تركت فؤادي لديها رهينا[78]

حضرية تسكن القصور وتنعم برغد العيش في الحواضر العامرة. ولا يجوز أن تجتمع الحضرية بنت المدر بالبدوية بنت الوبر في كتابة غزلية متمذهبة اختار الشاعر فيها أن يكون حضريا لاهيا أو متباديا باكيًا: «يا حضرية لا تصلحن لجوار البدوية .... ريحانُك نبتٌ في حوض، وريحان البدوية مبثوث في الروض...»[79]. لقد أحس الباحث بالدلالة النقدية لفاعلية العفة في غزليات الأمير فوقف مستغربا ومتسائلا عن دلالة خروجه في بعضها إلى منحًى آخر مناقض للروح البدوية التي هيمنت فيها. وآثر للتخفيف من حدة هذا التناقض أن يدرس ما عارض البداوة منها، في مبحث مستقل خصصه لشعر المجالس الخمرية، رغم أن جامع الديوان أثبتها كلها في باب واحد هو باب النسيب: «ولم يكن غزل أبي الربيع ليخلو من بعض اللقطات الحسية التي تصوره يطلب المتعة ويسعى إلى اللذة، ولكنها لقطات لا تبدو في غير مجالس الشرب، كما سنرى عند الحديث عن خمريات الشاعر...»[80]. وذكر الباحث أن الغزل الذي أوحت به المجالس الخمرية قليل[81] في الديوان، لكنه نبه على أنها قلة لا تمنع من استخلاص الصورة المكتملة لغزله الخمري. وتكشف الصورة التي استخلصها عن أن الشاعر كان متمثلا تمثلا مذهبيا ناضجا دقائق الخمريات النواسية وخباياها. ويتبين من المقارنة الإحصائية بين أنماط غزليات الديوان أنها تتجه ثلاثة اتجاهات: اتجاه بدوي نجدي وهو ما نعته جامع الديوان بطريقة مهيار، وآخر حضري نواسي أو بابلي هو ما صنفه

الباحث[82] ضمن شعر المناسبات ومجالس الشراب، واتجاه ثالث مبهم لا تتضح فيه الملامح المذهبية الحاسمة، لتداخل الأساليب فيه وتأرجحها بين طريقة عمر بن أبي ربيعة وطريقة العباس بن الأحنف. ويمتد الاتجاه الثاني الحضري في الديوان من فضاء النوريات المحتشمة المتغنية بأزاهير الربيع[83]، إلى الخمريات التي يصرح فيها بأن ما يحبب هذا الفصل إليه مجالس الشراب فيه، وما يتبعها من ملذات[84]. وتتحول الخمريات اللاهية إلى مجون متجرئ، فتصبح الشاهد على أن القسم الذي وسم من الديوان، بباب النسيب مزيج من العفة واللهو، وهو تداخل يلزم الدارسين بوضع الحدود التي تفصل ما بين النسيب المهياري فيه والغزل النواسي. ونقترح لذلك مفاتيح نقدية أولية يمكن إجمالها في اعتماد الشاعر المتمذهب، نواسيا كان أم مهياريا، في بناء مذهبه على المعجم شبه الاصطلاحي الملمح إلى المذهب، وعلى المجادلة النقدية والدعوة المذهبية (الفنية لا العقدية)، فالوفاءِ والتصامِم أمام من يدعونه إلى نبذه. أما مذهب التبادي المهياري أو المذهب النجدي، فيعلن الأمير انتسابه إليه من خلال جعله نجداً وما يرادفها من أسماء المعاهد والربوع البدوية، نقيضا نقديا للعراق وبابل والرصافة والغميم وما سواها من أسماء القرى والحواضر، والأمكنةُ الحضرية لا تغري غرائز المهياريين وإن أغروا بها، كما يتضح من قول الأمير نفسه:

ألا صف لي معاهد أم عمرو	ودع عنك الرصافة والغميما[85]
لأمر ما تطابقت السجايا	كريم لم يثر إلا كريما
أطل في وصفها وخلاك ذم	وذكرني بها العهد القديما
وسلني عن مهى نجد تجدني	خبيرا ما أردت به عليما

وتعد مجادلة اللائمين ورفض ما يدعونه إليه من مغريات شهوانية وفاءً لهوى البداوة، سبيلا إلى تذكير المتلقي بأن القلب نجدي العشق وإن كان الجسم يعيش بين الحضر:

يا لائمـــا في الحب لا يقلـع أقصـر فـإن للوم لا ينفـع[86]
فبي غـزال بفـؤادي لـه مـرعى وفي النفس له مكـرع
آليت لا أصـغي إلى لائـم فيـه ولو لام الورى أجـمـع

إن محنة المتبادي تأتيه من اغترابه بين متحضرين ينكرون عليه عشقه فيكتمه، وقد يشيع السر فيعترف بأنه عجز عن صونه:

وكيف بكتماني عن الناس حبكم وعندي من لوعة الحب ما عندي[87]

ومن المفارقات التي ينبئ بها المهياريون عن مذهبهم أن الاستماتة في القتال، التي تفرضها نخوة البداوة تتحول إلى استسلام ورضى بالهزيمة في معركة العشق. وقد اعترف الأمير بهزيمته كغيره من المهياريين في هذه المعركة وتعجب من الخوف الذي يملأ نفسه عندما يتصدى له الريم، وهو الليث الكاسر:

ومن عجب الأمور أكون ليثًا لدى الهيجاء ثم أخاف ريما[88]
وألقى الجيش في الفلوات وحدي فأوسعه ويوسعني كلوما
ولكن واحد والجيش خلفي تسلم مهجتي وغدا سليما

والنواسيون لا يرضون بمثل هذه الهزيمة في مذهبهم الغزلي لأن الشاعر مهيأ فيه ليكون شبقا تحركه الشهوة فلا يرضى بغير الغنيمة، متخذا مبدأ «وفاز باللذات الجسور» و«لا خير في اللذات من دونها ستر» شعارًا له، وجاعلا حبائل الشيطان سلاحًا يفل به سيوف العيون:

فـــــــــبح لـلـحِـب بــالحُــب ودعــــــــــه يـروضـــه إبـلـيـــس

إن السجايا البدوية الشعرية التي كان الأمير يحتمي بها في نسيبه، تختفي عندما ننتقل إلى الاتجاه الغزلي الثاني في الديوان، وهو اتجاه يبدو فيه الشاعر حسب ما نسبه إليه الجامع من غزليات خمرية، منتسبا إلى المذهب البابلي الذي تعد الخمرة الآلية الفاعلة فيه، والخمرة عدو فني لدود للعفة التي يبنى عليها المذهب النجدي المهياري، لأنها تفتح أمام الشعراء كل أبواب اللهو والشهوة التي تسدها في أوجههم عفة التبادي. ويبدو الأمير في خمرياته شاعراً آخر تفتنه نشوة الراح ومجالسها فيهيم بها غير مبال بالعذال:

يا خليلي اشــربا واســقــيــانــي وانفـــيـــا الـهم ببنت الدنــان[89]

لست أصـــغي لعـــذول عليـــهــا شــأن من يعــذلني غــيــر شــانــي

فـــاغــتـبــقــهــا يا خليلـي ولاءً واغــــتنم نـومــــة عين الزمـــان

والدعوة إلى اغتباقها «ولاء» دعوة إلى جعلها مذهبا شعريا يبيح كل اللذات ويحث على طلبها. والحث على الاستمتاع بالملذات قبل فوات العمر أصل في الخطاب النقدي النواسي، ولم يكن اللوام يسكتون عن مثل هذه الإباحية، لكن الأمير يجعل عدم المبالاة بهم سبيلا إلى الفوز بالنشوة التي لا تجنى من غير معاقرة الخمور:

هلم ليــوم – دع أخـــاك – ومــثلـه عــديم الشــبـيــه لا يمر ومــا ندري

لنغنم صــفــو العــيش قــبل فــواتــه بإعـمـالنا صـهـبـاء طيـبـة النشـر[90]

ودع عنك مـا تخشى من للوم جـانبا فـمـا العـيش إلا في مـعـاقـرة الخـمـر

فـمـا مـثل هذا اليـوم يومـا تضـيـعـه فـبـادر فنحن – لا عـدمت– على السكـر

ولا ينكر الأمير أن مثل هذا السلوك غير بعيد عن الرشد، لكنه يعتمد أن يضل:

وأسمر بابلي اللحظ أودت لواحظه بقلب المستهام[91]

تخذت الغي رشدا في هواه ولم أدع المسامع للملام

وإذا كانت حجته في الحث على طلب المتع أن العمر قصير:

هذا الأصيل فاسقنيها واشرب فالشمس قد جنحت لأفق المغرب[92]

واعلم بأن العمر خطفة بارق وانعم بعيشك لا عدمتك، واطرب

فإن حجته وهو يخاطب من يفضل الزهد على طلب الحرام، أن العمر طويل أمام من يرغب في التنسك،وأيام النسك آتية لا محالة، فلِمَ تُستعجل:

فاقض الذي تهواه من لذة لابد إن عشت من النسك[93]

وعندما يستوي الحلال والحرام، والغي والرشد في المذهب النواسي، تصبح ألذ المتع المحرمة ما جاهر به الشاعر ولم يكتمه، والأمير لا يخل بهذا القانون في غزله الخمري، فلذات الحب والمعاصي - لديه - لا تتم إلا بالمجاهرة والبعد عن الاستتار:

وعاطها الكأس جهاراً فما في الحب لذات وفيه اكتتام[94]

ولعل الغزل بالغلمان كان أفحش ما اجترأ عليه النواسيون في تعهرهم، وما اجترأ عليه الأمير أيضا، وبعض غلمانياته يمكن أن تحمل على عادة الشعراء في الكناية عن المحبوبة بضمير المذكر[95]، إلا أنه في بعضها الآخر يمد المتلقي بالقرائن التي تؤكد أنه لا يقصد إلا غلاماً ذكراً، فيشير إلى عذاره في قوله:

خط العـــذار على ديبـاج وجنتـــه	خطًا من الآس في ورد ونســــريـن
وناء بالردف منه عند هبـــــتــه	غـصْنٌ يميس على كـثـبـان يبـريـن[96]

أو يشير إلى أنه محارب يلبس ما ثقل من لباس الجنود:

وعلقــتــه مـــثل غـــصن النقـا	تــنــوء بــه لــيـنـــات الــبــرود[97]
تـنــاهــى بــه لــين أعــطـافــه	إلى غــايـة مـــا عليـــها مـــزيـد
فـــقلت وقـــد مـــر مـــدرعـا	تطيف بـه خــــافـــقـات البنـود
لقـــد آد قـــدك لبس الحـــريـر	فكيف به عند لبس الحــــديـد

ولم يفت الأميرَ أن يستعير من النواسي غلامياته اللواتي كن يتشبهن في اللباس وقص الشعر بالغلمان لاستمالة أهل القصف المفتونين بهم. وقد بدا ذلك في التذاذة الشعري بلثم شارب المحبوب، إلا أنه لم يكن شاربًا من شعر نابت ولكن من عنبر خطته الغلامية فوق شفتها:

يا شـــاربًـا ألثـــمني شـــاربًـا	قـــد خط بـالعنبـــر والمسك[98]
جـــاد بـه ثـم زوى وجــــهــــه	لما دعــــوناه إلى الفـــتـك

وليس بلوغه هذه الجرأة في خمرّياته إلا الدليل على أن المجون النواسي كان حاضرًا فيها حضورًا كاملاً. والخلاصة التي نخرج بها من المقارنة بين غزليه المهياري والنواسي، أن تفاوتهما كمًا لا يغير من كونه يبدو فيهما منتسبا إلى مذهبين متعارضين كانا يتجاذبان الثقافة الشعرية المحدثة. واجتماعهما في ديوانه إشكال نقدي لا يمكن تجاهله، لأن تناقضهما يمنع الشاعر من تعاطيهما في نفس المرحلة الزمنية، إلا أن يكون مضطرًا أو قاصدً إلىَ السخرية. ويمكن أن نقترح لتجاوز هذا الإشكال تأويلين، نستفيد أولهما من خبر تهمة النحل الذي جاء عند

المراكشي، فنفترض أن غزليات الديوان كالألغاز[99] من نظم أكثر من شاعر، فيكون الأمير صاحب النسيب المهياري، وتكون الخمريات لغيره، أو العكس. والأرجح أن الأمير كان المتبادي – إذا تبنينا هذا الافتراض- لاقتران الثقافة الشيعية بالبداوة في القرن الرابع وما بعده، كما هو جلي في أشعار الشريف الرضي ومهيار. أما التأويل الثاني فيستفاد من فرضية التحول المذهبي الذي يمكن أن يوسم شعر الشاعر الواحد به في حياته الطويلة، وأعني بذلك أن كل واحد من المذهبين في غزل الأمير يمثل مرحلة سابقة أو لاحقة بالقياس إلى الثاني، ويلزم من هذا التأويل أن غزليات الديوان كلها من نظم الأمير. وما نرجحه أن النسيب المهياري من نتائج مرحلة الاكتهال، وأن الغزل الخمري من نتائج مرحلة الشباب. ونجد في شعره من القرائن ما يدل على أنه بدأ حياته الشعرية نواسيا قبل أن ينتسب إلى طريقة مهيار. والقرينة الأولى تتعلق بتاريخ قوله في خمرية جريئة تذكر بجرأة أبي نواس ومجان القرن الثاني:

شوال يدعو بالشراب البالي ... فأصغ إليه ولا تكن بالسالي[100]

إني إليه لعاشق متشوق ... فابعث إلي به بغير مطال

واستعمل الكأس الروية واسقين ... جلساءك الندمان بالعلال

حتى يخروا راكعين وسجدا ... لا يعقلون لسورة الجريال

فقد ذكر جامع الديوان أن هذه القطعة مما نظمه الأمير في صباه. والقرينة الثانية قوله معتذراً عما كان قد نطق به في مرحلة سابقة من شعر ماجن

أستغفر الله مما قد نطقت به ... من وصف حال وهزل جرها الطرب[101]

ما كان ذلك مني جد معتقد ... لا والذي رفعت من دونه الحجب

فقد علمت يقينا أنه خطل ... وأنني سوف أبلى وهو يكتتب

ولا يقصد الأمير بهذا الاعتذار إلا مجونه الشعري في خمرياته التي لبس فيها لباس النواسي الذي لا يرضى بغير الفتك والنهل من الحرام، أما نسيبه فقد حمته العفة وأبراد التقى[102] من أن يكون تعهراً وفحشا. إلا أن الحكم بانتساب غزله الخمري إلى مرحلة الشباب، لا يعفينا من الوقوف عند قطع يبدو الأمير فيها كالمتبرم من تباديه في الشعر، كقوله ينكر الوقوف على الأطلال:

رفقا عليك فكم ذا تسأل الدمنا   وكم تجدد في مغناهم الحزنا[103]

فلا تسائل طلولاً ما بها سك   فما تفيدك إلا الهم والشجنا

وقوله معلناً عزمه على تخليص ناقة نسيبه من شقاء الرحلة الشعرية وصرفها إلى الخصب:

وأعفيتها من كل سير ورحلة   وأطلقتها ترعى الكلا حيث حلت[104]

ويكشف الأمير في قطعة ثالثة عما ينبئ بأن سلطة ما كانت تدعوه آمرة إلى أن يتنكر للعشق البدوي في الشعر وربما للشعر مطلقا، وأعني قوله:

وإني لمن يشكو الهوى بمدامع   لها بين أثناء الجيوب تصبب[105]

ولكنه الأمر المطاع تعينت   إجابته والدهر بالناس قلب

ولعل هذه السلطة التي تفسر تبرمه أو تبارمه، كانت تنطق عن فكر ديني أخلاقي دعاه إلى التحول بالموزون من الهزل إلى الحث على الفضيلة كما تحول به أبو العلاء إلى وعْظيات اللزوميات و«استغفر واستغفري»، ولعلها كانت تنطق عن ذوق نواسي آمر أنكر عليه جفاءه للخمريات ومجونها. ويفهم من كلام[106] جامع الديوان، أن باب الزهد الذي ختمه به ليس آخر الأغراض التي نظمها. فإذا كان الشاعر قد انصرف عن النسيب وظل يتعاطى النظم، فالواجب أن يكون قد تحول

منه إلى الزهديات المتأخرة باعتبارها مرحلة ثالثة في حياته الشعرية بعد الغزل النواسي الخمري والنسيب المهياري العفيف.

إن التأمل في شعر الأمير لا يكشف فحسب عن بطلان الرأي الذي ينفي رواج الغزل الخمري في الثقافة الشعرية المغربية أيام عظمة الموحدين كما أوضح الباحث[107] في رده على ذ. المنوني، ولكنه يضعنا أمام ثقافات شعرية متصارعة تجاوزت التقليد الساذج إلى الوعي النقدي الدقيق بمقاصد التيارات الفنية، وهو ما سمح للحركة الشعرية الموحدية وللأمير بخوض حرب المذاهب الشعرية، وخوض هذه الحرب كان الشاهد الذي أثبت به الشعراء أنهم تجاوزوا المذهبية العقدية إلى الذات، خلافًا لما زعمه بعض الدارسين[108]. ولعل الظرف النواسي الذي غلب على أبي حفص الأغماتي حتى جعل خصومه يكيدون له عند المنصور، دليل قوي على وعي الفكر الشعري بنفسه في البيئة الثقافية الموحدية.

إن الوقوف عند إشكالية صراع المذاهب الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع، والثقافة الشعرية، الموحدية بصفة عامة، لا يكتسي أهميته فحسب، من كونه السبيل إلى معرفة حدود تأثر الشعر المغربي بالتحولات الفنية في المشرق واستيعابه لها، ولكنه قد يكشف عن أن هذا الشعر نحا في الغرب الإسلامي منحى مخالفًا لما آلت إليه الشعرية العربية في الشرق في بداية القرن الخامس، فالباحث[109] يورد لميمون بن خبازة نموذجين شعريين متباينين، أولهما مهياري الطريقة كشعر الأمير يقول فيه:

وأنا الفداء لجيرة نزلوا الحمى   وحمى القلوب هو الحمى والمنزل

والثاني فكري زهدي يقول فيه مشيراً إلى الرسول صلى الله عليه وسلم:

حـقـيق علينا أن نجـيب المعـاليـا   لنغني في مـدح الحـبـيب المعـانيـا

وقد تضمنت هذه القصيدة ما يفيد أن صاحبها ندم على مدحه البشر ساهيا وصار عند صحوه يؤمن بأن الرسول صلى الله عليه وسلم، وحده يستحق أن يصاغ في نوره المديح. والسؤال الذي يضعنا الباحث - ضمنيا- أمامه، وهو ينقل هذين النموذجين: هل وجدت الطريقة المهيارية في البيئة الأدبية الموحدية ما سمح لها بأن تلبس لباساً فنيا ثالثا وحّد بين المنحى الشعري المهياري والمنحى الأخلاقي اللذين حكم أبو العلاء والأصمعي قبله، بتعذر اجتماعهما في نص شعري واحد مجود وهو الحكم الذي أجبر القصيدة البدوية الجديدة على أن تتحول في مسارها مغازِلة النفس الصوفي لتلبس لباسها الثاني في شكل قصيدة المديح النبوي الجديدة، قصيدةِ البوصيري، وعلى أن تنتقل إلى البيئة الشعرية الأندلسية محتفظة بلباسها المهياري الصريح. وإذا كان تيار التبادي في المغرب، في عصر الأمير، قد اتجه بسرعة من رفض التيار النواسي والتمرد عليه إلى التمرد على مدح البشر (والمديح ركن في أشعار المهياريين)، فإن قلة الأشعار المادحة في ديوان الأمير، واحتمال تحوله إلى الزهديات، قد ينبئ بأن قصيدة المديح النبوي الجديدة[110] التي ولدت في المشرق وترعرعت وازدهرت في المغرب، لم تستهوِ المتلقي المغربي إلا لأن القصيدة المهيارية بلباسها الثالث أي المغربي الفني / الأخلاقي، قد هيأت الذوق للإعجاب بها (أي المدحة النبوية) واحتضانها. وقصائد المرابط الدلائي وأخواتها، لا المخمسات والمشطرات، نموذج للصورة الفنية المكتملة التي آلت إليها الطريقة المهيارية في المغرب، وكان الأمير أبو الربيع بتباديه في شعره، واحداً ممن

أسهموا في تحويل مسارها، كما يشهد بذلك ديوانه، والمفاتيح النقدية التي تمدنا بها الدراسة القيمة التي أنجزها أستاذي الجليل الدكتور عباس الجراري، في وقت سابق، عن الأمير وشعره.

* * * * *

الهوامش :

(1) – تبين من العرض القيم الطريف الذي ألقاه د. علال الغازي في حفل تكريم د. ع. الجراري بفاس، أنه يتبنى مشروعاً علميا يسعى إلى تجلية معالم الدرس النقدي لدى عميد الأدب المغربي من خلال تحليل أبعاد مناقشاته للرسائل الجامعية.

(2) – نخص بهذا الوصف في المقالة كلها فضيلة الدكتور عباس الجراري حفظه الله.

(3) – الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: عصره، حياته وشعره، ص 172.

(4) – المعجب : ص 300 .

(5) – ذكريات مشاهير رجال المغرب: ص 10 ، ع. 26.

(6)+ (7) – الأمير الشاعر : ص 171 .

(8) + (9) – نفسه : ص 226 .

(10) – عبث الوليد : ص 65 .

(11) – شروح السقط : ص 1654 .

(12) – ضوء السقط : شرح الطائية.

(13) – شروح السقط : ص 1655 .

(14) – ديوان الأمير أبي الربيع : ص 51 .

(15) – المثل السائر : 2 / 246 .

(16) – نفحة الريحانة : 1 / 163 .

(17) – الذخيرة: ق:3. مجلد:2. ص 64.

(18) – الإحاطة : 4 / 393. وانظر النثير : ص 322 .

(19) + (20) – خزانة الأدب وغاية الأرب: ص 9 .

(21) – نفح الطيب : 5 / 365. وأزهار الرياض: 2 / 308 .

(22) – يسمي أبو العلاء شعر أبي الطيب: معجز أحمد.

(23) – انظر فخره بشعره في ديوانه: 3 / 68 .

(24) – الإمتاع والمؤانسة : 1 / 135 .

(25) – تعريف القدماء : ص 400 .

(26) + (27) + (28) – الأمير الشاعر : ص 193 .
(29) – م. الثقافة العربية : ص 54 . عدد 12 . السنة 6 – ليبيا – دجنبر 1979 .
(30) – الأمير الشاعر : ص 193 .
(31) – يمكن أن يكون هذا موضوعا لرسالة جامعية.
(32) – انظر قوله: ألا إن نفس الشعر ماتت. الديوان : 1 / 328 .
(33) – ديوانه : باب المديح / قافية الميم.
(34) – الديوان: ص 19. وانظر الباب: ص 49 – 108.
(35) + (36) – الأمير الشاعر : ص 181 .
(37) – نفسه : 189.
(38) – نفسه: 188 .
(39) – نفسه : 193.
(40) – نفسه : 188.
(41) – نفسه : 192 .
(42) – يعد مهياريا كل من تبادى وإن عاش قبله.
(43) – انظر أخبار كلف أبي تمام والبحتري بالغلمان.
(44) – الأمير الشاعر : ص 184.
(45) – الديوان: ص 79.
(46) – الأمير الشاعر : ص 184.
(47) – الديوان : ص 50.
(48) – الإمتاع والمؤانسة.
(49) – ديوان مهيار : 2 / 325.
(50) – ديوان مهيار : 2 / 274 .
(51) – ديوان أبي الطيب : 1 / 190.
(52) – شروح السقط: ص 1344.
(53) – ديوان أبي الطيب : 1 / 127.
(54) – نفسه : 4 / 515 – 516.
(55) – ديوان مهيار : 3 / 206.
(56) – الأمير الشاعر : ص 189.
(57) + (58) – نفسه : 189 .
(59) + (60) – الديوان : ص 105.
(61) + (62) – الأمير الشاعر : ص 189.
(63) – الديوان : ص 95.
(64) + (65) – الأمير الشاعر : ص 193.

(66) – ديوان مهيار : 1 / 129.
(67) – رسالة الغفران : ص 227 – 228 .
(68) – نفسه : 256 – 257 .
(69) – انظر تفصيل ذلك في العمدة: 2 / 121 – 122.
(70) – ديوان مهيار : 1 / 169.
(71) – رسائل أبي العلاء: ص 39.
(72) – انظر قول أبي الطيب السابق : هام الفؤاد...
(73) – الديوان : ص 67.
(74) – رسالة الغفران : ص 407.
(75) – الديوان : ص 62.
(76) – ديوان مهيار : 1 / 121 – 122 .
(77) – الديوان: ص51 – 52.
(78) – الديوان : ص 54.
(79) – الصاهل والشاحج : ص 514 – 518.
(80) – الأمير الشاعر : ص 192.
(81) + (82) – نفسه : 196.
(83) – انظر الديوان : ص 71.
(84) – نفسه : ص 70 .
(85) – نفسه : ص 105.
(86) – نفسه : 74 .
(87) – نفسه : ص 95.
(88) – نفسه: 105. وانظر: ص 77 و 80.
(89) – الديوان : ص 68.
(90) – نفسه : ص 68.
(91) + (92) – نفسه : 102.
(93) + (94) – نفسه : 57.
(95) – العمدة : 1 / 225.
(96) – الديون : ص 68.
(97) – نفسه : 88 .
(98) – نفسه : 57.
(99) – انظر رأي الباحث في ألغاز الشاعر، الأمير الشاعر : ص 226.
(100) الديوان : ص 108.
(101) نفسه : 158.

(102) نفسه : 50.
(103) نفسه : 82.
(104) – نفسه : 63.
(105) – نفسه: 99.
(106) – انظر خطبة الديوان.
(107) – الأمير الشاعر: ص 177.
(108) – نفسه: ص 100 ، حيث يرد الباحث على من اتهم الشعر الموحدي بأنه مذهبي بعيد عن الذاتية.
(109) – الأمير الشاعر : ص 117 – 118.
(110) – انظر مقالة : «قصيدة المديح النبوي الجديدة» لمحمد الدناي– مجلة القرويين، العدد الخامس، 1993.

المصادر والمراجع :

1) ابن عبد ربه الحفيد : فصول من سيرة منسية، د. محمد بنشريفة ط، 1، بيروت 1992.

2) – الإحاطة في أخبار غرناطة لابن الخطيب. تحـ. ع. عنان – القاهرة 1977.

3) – أزهار الرياض للمقري – الرباط 1978.

4) – الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي. تحـ. أحمد أمين وأحمد الزين. بيروت.

5) – الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: عصره، حياته وشعره، للدكتور ع. الجراري – المغرب 1974.

6) – تعريف القدماء بأبي العلاء – جمع مصطفى السقا وآخرين . ط. 2. القاهرة 1986.

7) – خزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي . ط. 1. مصر 1304هـ.

8) – ديوان أبي تمام. شرح الخطيب التبريزي. تح. م. عبده عزام. مصر 1964.

9) – ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، تح. ابن تاويت الطنجي– تطوان .المغرب.

10) – ديون أبي الطيب المتنبي. شرح البرقوقي – القاهرة 1938.

11) - ديوان مهيار الديلمي . تح. أحمد نسيم - ط.1. القاهرة 5192 - 1931.

12) - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني. تحـ. إحسان عباس . تونس 5197.

13) - ذكريات مشاهير رجال المغرب لعبد الله كنون . الجزء العاشر.

14) - رسائل أبي العلاء - نشر خليل الخوري - بيروت.

15) - رسالة الغفران لأبي العلاء. تحـ. بنت الشاطئ. مصر 1963.

16) - شروح سقط الزند - تحقيق مصطفى السقا وآخرين - القاهرة 5194.

17) - الصاهل والشاحج لأبي العلاء. تحـ. بنت الشاطئ . مصر 5197.

18) - ضوء السقط لأبي العلاء - مخطوط.

19) - عبث الوليد لأبي العلاء - تحـ. المدني. المدينة المنورة 1936.

20) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق، تحـ. م. د. عبد الحميد. بيروت1972.

21) - المثل السائر لابن الأثير . تحـ. م. د. عبد الحميد - مصر 1939.

22) - المعجب لعبد الوحد المراكشي - تحقيق العريان والعلمي- القاهرة 1949.

23) - نثير فرائد الجمان لابن الأحمر- تحـ. م. رضوان الداية. بيروت 1967.

24) - نفحة الريحانة للمحبي. تحـ. عبد الفتاح الحلو، ط. 1. مصر 1967.

25) - نفح الطيب للمقري. تحـ. إحسان عباس، بيروت 1968.

المجلات :

1 - مجلة الثقافة العربية - عدد 12 - السنة 6 - دجنبر 1979 - ليبيا.

2 - مجلة القرويين . إصدار عمادة جامعة القرويين. العدد الخامس - 1993 - فاس.

* * *

المعارضة في النص الشعري المولدي

آمنة دهري*

تنصب المساهمة التي يسعدني تقديمها، على مظهر من مظاهر التفاعل النصي في القصيدة المولدية المغربية، من حيث إن الشاعر المولدي كان يحاور تجربة شعرية عربية لها منطلقها وغايتها، ولها مرجعيتها وآفاقها أكثر من محاورته لنص شعري منفرد.

أستاذنا الدكتور عباس الجراري كان رائداً في مساءلة النص المولدي وخلق مسافات لاستمرارية السؤال وتعميقه. ومن وحي أسئلته انطلقت هذه الدراسة لتنتهي إلى سيادته اهداءً، ودعوة بدوام العمر الجميل في بلهنية حياة معطاء.

كانت العلاقة وثيقة بين النص المولدي والذاكرة، وكان داعم تلك العلاقة ما تتضمنه الذاكرة من مرجعية ثقافية عربية، سواء في تأسسها، في أصولها الدينية على متعاليات مقدسة، أو من حيث كونها مولدا إنتاجيا للنص ذا أثر بارز في تشكل العملية الشعرية، أو من حيث إن القصيدة المولدية خلقت هامش جدة واستحداث أبعدَها عن اجترار ما سبقها من متن مولدي.

ولعل المعارضة أن تكون أحد العوامل في بناء الذات الشاعرة، وضمان اختلاج الماضي في الحاضر، لإنجاز تواصل دال على كون المولديات وغيرها من الشعر، لا يحكمها بياض، ولا تنهض من انفصال. وأمر المعارضة أو ما يقترب

* أستاذة جامعية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المحمدية، جامعة الحسن الثاني.

منها باب حفل به النقد العربي القديم في مصادره الأساس من خلال المعاني المشتركة، والمتعاورة بين الشعراء، وعبر باب عريض نوقشت فيه قضية السرقات الشعرية التي قد تقترب من المعارضة في حالة تشابه البحر والروي، وقد تبتعد عنها إذا نظم على عروض آخر، وتُخير روي مغاير وهذه قضية واسعة تستوجب دراسة مستقلة.

جاء في لسان العرب: « عارضته في المسير أي سرت حياله وحاذيته، ويقال: عارض فلان فلانا إذا أخذ في طريق، وأخذ في طريق آخر فالتقيا. وعارضته بمثل ما صنع أي أتيت إليه بمثل ما أتى، وفعلت مثل ما فعل »[1].

وورد في المعجم الوسيط : « عارض فلان معارضة وعراضا، أخذ في عروض من الطريق: ناحية، وفلانا: جانبه وعدل عنه، وفلانا في المسير: سار حياله والكتاب بالكتاب قابله به، وفلانا باراه، وأتى بمثل ما أتى به، يقال عارضه في الشعر، وفي السير، وعارضه بمثل صنيعه، وفلانا ناقضه في كلامه وقاومه »[2].

يكشف التحديد عن المفاتيح الآتية :

1- محاذاة-مماثلة.

2- مقـــابلـــــة.

3- منـــاقضـــــة.

يهمنا من الشاهدين ما يتصل بالمفتاحين الأولين اللذين يحيلان على الكلام كعتبة دنيا، والقول الشعري ككلام فني، في حين يرتبط العنصر الثالث بالنقائض التي تبتعد عن مدار حديثنا.

لعل للمعارضة -على الأقل- وجهين :

أن تكون اقتداء وترسما للأثر عند اكتفاء الفرع باستنساخ الأصل استنساخا كليا باعتماد الاتحاد في البحر والقافية والقصدية.

أن تكون بلورة لقراءة نقدية لواقعها، ومستعيرة من النموذج إطاره القديم لتبُث من خلاله ما تراه من نقد وتوجيه. ومن ثمة قد يحدث تقارب أو تباعد بين شاعري النصين المعارِض والمعارَض، وبين أسلوبي القصيدتين والأدوات البلاغية والابلاغية المتوسل بها، واحتمال تنوع الهدف بين الموافقة والمناقضة والتحويل. ولعلها -بعد ما سبق- أن تكون قراءة جديدة للتراث.

فيما اعتبرتها بعض الدراسات تداخل نصوص، وانتهت إلى أن المعارضة إضافة للقصيدة الأولى وإحياء لها، وإعادة لإنشائها في ذهن المتلقي.

كيف تمت -بعد ما تقدم- المعارضة في المولديات المغربية؟

سؤال أكبر من أن يدعي هذا التحليل تقديم إجابةٍ جامعة مانعة له، تتوسل بالتتبع والاستقصاء والتمحيص، لأن النماذج وفيرة، ومنها ما كانت معارضتها صريحة، ومنها ما كانت خفية، وتوزعت إلى شبكتين : شبكة تتوجه إلى قصائد نبوية، وأخرى تنزع إلى ثانية قد تكون في الغزل[3]، أو المديح[4]، أو الوصف[5]، وتم تحويل مقصديتها إلى مديح نبوي.

وقد ذهب الدكتور عباس الجراري إلى سيادة المعارضة في المولديات المغربية منذ عصور متقدمة، واستمرارها في الحاضر[6]. ونرى أن همزية البوصيري وبردته أثرتا في معظم ما قيل من مولديات انبنت على البحرين: الخفيف والبسيط، وعلى رويين : الهمزة والميم.

لهذين العاملين اخترنا الوقوف عند نصين جنحا إلى المعارضة، وكانا مختلفين في الجنوح، مال أولهما إلى لامية كعب بن زهير واللاميات التي عارضتها مجتمعة، فهي معارضة لنموذج قديم، وتوكأ الثاني على معارضة لنص محدث: قافية احمد شوقي (سلام من صبا بردى ارق).

I لامية عبد الله القباج

وردت هذه القصيدة بصيغتين :

1- صيغة أولى نشرت " بالسعادة " وتبلغ اثنين وثمانين بيتا[7].

2- صيغة ثانية ضمها " اليمن الوافر" لابن زيدان، وهي في ثمانية وأربعين بيتا[8].

واخترنا أن نتعامل مع صيغة "السعادة" لعوامل ثلاثة :

أ- أنها النسخة الأولى، وأهميتها تنبري من تعبيرها عن موقف صاحبها ومقصديته، دون تدخل خارجي.

ب- أننا لا نرتاب في كون ابن زيدان تصرف فيها بإسقاط قسم هام في الغزل من بداية النص، وقد يكون للمقام (امتداح الجناب المولوي اليوسفي) يَدٌ في ذلك.

ج- إن في طول الصيغة الأولى ما ينم عن رغبته في التفوق على النص المعارض، كما كان يفعل أحمد شوقي[9].

* هل عارض القباج كعبا؟

دأبت المرجعية التراثية للدارس على عقد مقارنة -عن وعي أو بدونه- بين نصين منسوجين على نفس البحر والروي، وفي ذلك ما يغمط النص الجديد حَقه،

إذ تتم معالجته -بحكم الدأب السابق- بتصور قبلي يعتمد المقايسة والمقابلة، حتى لو كانت المقصدية متباينة، وحتى لو تفاوت التركيب النحوي والبلاغي والإيقاعي.

وفي اعتقادنا أن لامية القباج تداخلت -أساسا- مع نصوص أخرى عارضت لامية كعب، ولا سيما الصرصري والبوصيري، ولم تكتف بها، بل نظرت إلى ميمية البوصيري، ولا سيما في الصدور، لأن القصيدتين منظومتان على البحر البسيط.

لقد جرت العادة أن يصرح المعارضون بمعارضتهم، في اشارة إلى أصحاب النصوص كقول النواجي[10] :

ولم أعـــرض بقـــولي من تقـــدمنـــي   منـهم وإن عـــذبت مني الأقـــاويـــل
كـــعب له في مـــديح المصطفى قـــدم   سـبـاقـة وبخـيـر الخلق تفـضـيـــــل

وقول البوصيري :

لم أنتـــحلهـــا ولم أغـصب مـعـــانيـهـــا   وغـيـــر مـــدحك مـغـصـــوب ومنحـــول
ومـــا على قـــول كـــعب أن تـوازنــــه   فـــربما وازن الدر المثـــاقـــيـــــل[11]

ولا نود تتبع اللاميات التي شهدت لكعب بالقدم العليا[12]، ولكن شوقيا نفسه أشار إلى من يعارضهم في الميمية والسينية والنونية والعينية[13]. إلا أن القباج لا يورد ما يدل على معارضته كعبا، حتى (سعاد) التي اجتمع على ذكرها معظم معارضي ابن زهير تحولت إلى (هند) عند الشاعر المطبوع.

هنالك تضمين لأعجاز من لامية كعب، وحسن نظر في اللاميات المعارضة لها، ولا سيما في الحديث عن معجزات الرسول، وهي ما لم يعرض له كعب.

* بين مطلعي النصين/أوبين مطلع ومطلعين.

يقول القباج :

بالفتح والنصر قد وافتك عطبول كأنما لحظها بالسحر مكحول[14]

يحمل الاستهلال مقصدية يبوح بها مقام المدح، فالخطاب موجه إلى الممدوح: المولى يوسف، والعطبول: هي ليلة المولد النبوي.

ويقول كعب :

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول[15]

حيث الاستفتاح بالبيت على شاكلة طلليات الشعر الجاهلي.

ويقول البوصيري :

إلى متى أنت باللذات مشغول وأنت عن كل ما قدمت مسؤول؟[16]

والموضوعة المهيمنة هي تقريع النفس عن الزلل، والحديث عن الشيب.

إن إجراء مقارنة بين مطلع القباج ومطلعي كعب والبوصيري يخول استخلاص الملاحظات الآتية التي توحي بما قد نسميه (المعارضة الشفافة)، وهي التي لا يستبد بها النص المعارض، وتبقى فجوات كتابة أو إبداع للنص المعارض، يطل منها على ذاته، أو تطل ذاته من شرفة تلك الفجوة لتعلن حضورها هوية وجمالية تعبير.

1) موضوعة

اختلاف المنطلق، فالاستهلال يتداخل فيه العالمان الداخلي والخارجي، ويتزاوج الزمان والمكان، وتختزل اللحظة في إشراق البياض: بياض الفتح، بحمولته الدينية والحضارية، وبياض النص، بدلالته الجهادية، وبياض ليلة الذكرى

العاطفي المقتحم لسواد طبيعي وفيزيقي. وما تثيره خصيصة مقدم الذكرى، من الفتح إلى النصر، ومن انتشار الاسلام إلى استتباب السلام ومن داخل الذات كأثر خالد، ومن خارجها كحدث ذي صبغة عودوية تحصل الموافاة. إنه الابتهاج المتكرر.

أما ابتداء كعب، فالنوى فاتحته، والوجد مادته، والوثاق خاتمته. إنه اختصار لرحلة العذاب التي تحياها الذات، قد تكون حقيقة، وقد تكون رمزا أسطوريا في ضوء المقاربات التي خُصَّت بها المقدمات الجاهلية، ولكنها لا تمتزج بنفس ألوان بيت القباج. هي رحلة في الصحراء، صحراء العلاقة، وصحراء الذات. إنه الفراق بيد أن طابع بيت القباج التلاقي.

ويظل منطلق البوصيري مركزا على عنصر اللذة كعامل تشويش على سوء السلوك، ومستحضرا الشيب كإمكانية ردع ضدا على النزوات. وبين مشغول ومسؤول يتحدد زمن الانصياع إلى اللذة، فالفضاء -هنا- ذاتي، داع إلى الانفصال عن حالة والاتصال بحالة والشاعر بين الحالتين غير مستقر على رأي.

يترتب لنا ما يلي :

1) ابتهاج الاتصال عند القباج.

2) اختلاج الانفصال في بيت كعب.

3) انتهاج الحيرة لدى البوصيري.

ومن الأكيد أن هذه المداخل الثلاثة سوف تؤثر في مسار القصيدة، لأن الأول يسلك توفيقا بين المديحين النبوي والسلطاني، والثاني توطئة لمدح الرسول (ص)،

والثالث يعاني من عقدة الذنب، ومن ثمة يغلب عليه الاستغفار.

2) بــــلاغــــة

1- بنية بيت القباج ذات أسلوب خبر طلبي.

2- وعند كعب يمثل الاسلوب الخبري الابتدائي.

3- وفي نص البوصيري تأتي البنية استفهامية إنشائية.

ويغلب التقرير على الآخرين، في حين يعمد القباج إلى تشبيه في عجز البيت، مستعينا بالصورة الشعرية لتوثيق الخبر الذي أكده في الصدر بـ (قد).

3) عروضيـــــا:

لم يعتر نص القباج إلا زحاف واحد، واشترك كعب في زحافين: خبن في الصدر وآخر في العجز.

لذلك نزعم أن (المعارضة الشفافة) هي السائدة في نص القباج، وأنه اعتبر نص كعب مصدر تضمين، من غير أن يتقيد به، وظل منفتحا على الشعر العربي رمته، وعلى المولديات بخاصة، وعلى اللاميات المعارضة لكعب بكيفية أخص. وتقودها لامية البوصيري.

*** حول الاشتراك في القوافي :**

يتداخل النصان، من حيث إيراد نفس القافية، سبع عشرة مرة، وهي نسبة يسيرة إذا وضعنا في اعتبارنا أن القصيدة ذات إثنين وثمانين بيتا، في حين لا تتجاوز لامية كعب ستين بيتا، وإذا أضفنا أن من القوافي ما هو مشترك بين

الشعراء، ولا يتوفر عليه نص كعب فقط، وأن تكرار نفس المقاطع ضعيف، إذا قورن بمعارضات أخرى قديمة أو حديثة، أمكن الخلوص إلى أن تمايز المقصدية، وتباين الإطار، وتحول المعاني، وخصوصية البناء، وسعة النظر، في التراث الشعري العربي، عوامل خولت للقافية في شعر القباج أن تكون ذات ارتباط بالأبيات التي تنتمي إليها أكثر من انخراطها في حضرة نصوص غائبة.

إن مفاد ما تقدم يدل على أن الكتابة الشعرية لم تكن معكوسة: قافية تبحث عن البيت، وأنها لم تكن قيدا يربك تدفق النسيج الشعري، وتلجمه ليكون أسيرا بين يديها، خاضعا يعيد ما رددته النصوص السابقة، وإنما أدت وظيفتها الإيقاعية والدلالية كمغلاق طبيعي للبيت الشعري.

يقول القباج :

وليهنه منك هذا الاحتفال به   في ليلة بطلت فيها الأباطيل

ويقول كعب :

كانت مواعيد عرقوب لها مثلا   وما مواعيدها إلا الأباطيل

نسجل توحد البيتين في القافية (الأباطيل)، ونسجل اختلافا صوتيا ودلاليا وإيقاعيا بينهما، وبالتالي تفاوت المقصدية من الأول للثاني.

1) يقرر كعب الاخلاف، باعتماد النفي للإثبات، وباستدعاء مثل من الذاكرة لتوثيق التقرير. ويرصد القباج الاحتفال الذي انزاحت فيه الأراجيف والأباطيل، نحن أمام :

(+) أباطيل.

(–) أباطيل.

مما يحمل على الاعتقاد بتحول في البناء اقتضاه تحول في الدلالة، وخروج بالقافية عن الإطار الذي وضعت فيه تراثيا إلى إطار آخر ينبني على الانسجام المتوفر بين البيت وقافيته.

2) أحكمت صوتية العين بيت كعب، وشهد من الحركات الطويلة ما خول له امتدادات صوتية وجد روي اللام عنتا في كبح جموحها. أما عند القباج فالهاء كانت عاملا مسيرا في التهنئة والاحتفال والبطلان، علاوة على تراجع الامتداد إلى نوع من الانكماش الصوتي خلق تناغما متوسط الفاعلية، وكأنما الشاعر تعمد ذلك ليتم التركيز على (بطلت) كموطن نبر.

3) كان الصدران متماثلين عروضيا، ومتباينين إنشاديا، فبإمكاننا تحقيق وقفة عروضية في بيت كعب (مثلا)، ولكنها لن تكون إلا دلالية في بيت القباج (الاحتفال به). واختلف الزحاف في الضربين، لأنه انزلق من (مستفعلن) عند كعب إلى (فاعلن) عند القباج :

ــ وما مواعيدها ←—— خبـــن.

بطلــــــت ←—— خبـــن.

وربما أن الزحاف يلتقي –هنا– بالدلالة، ففي الشاهدين معا مورس الزحاف في موضعين مسهمين في إنتاج الجزء الأخير من الدلالة، والذي يمثل عصبها الأساس.

ولعلنا –بعد هذه الإشارات الثلاث– أن نزعم أن لامية القباج، لم تكن مغرقة في الإتباع، ومغالية في التقليد، ومجترة حد الإنهاك والإملال.

ويمكن -في إطار التداخل النصي بين القباج ونصوص التراث- أن نسوق نماذج منها تتخذ شكل التضمين ناقصا أو تاما، وغالبا ما تورد في أعجاز أبيات القصيدة المعارِضة.

1) يقول القباج :

فليعلموا اليوم أني لا أزال بها عبدا وإن كثرت في الأقاويل

ويقول كعب :

لا تأخذني بأقوال الوشاة ولم أذنب، ولو كثرت في الأقاويل

وعلى الرغم من تباين الخلفية الدلالية الموجهة للمعنى في البيتين فإن التضمين بارز في (كثرت في الأقاويل).

2) يقول القباج في مدح السلطان :

ما تمسك المال عن راجيه راحته إلا كما يمسك الماء الغرابيل [17]

ويقول كعب في وصف المحبوبة :

ولا تمسك بالعهد التي زعمت إلا كما يمسك الماء الغرابيل[18]

ليس ثمة التقاء بين كعب والقباج إلا في العجزين. إن أولهما يتحدث عن العهد، والثاني عن البذل، أما الالتقاء الذي يتجاوز التداخل النصي إلى السلخ فيتم مع النواجي، حيث يتوحد الحديث عن العطاء، وحيث الاختلاف البنائي بين البيتين لم يكن إلا في (راجيه) و (يوم البذل)، وهما متوافقان دلالة ومقصدية.

في ضوء هذه المقابلة يتبلور ما قلنا من أن المعارضة هي بين نص محدث ونصوص قديمة وليس نصا مفردا.

3) يقول القباج :

هـذا رجـــانا وهـذا مـــا نؤمـلـه   وكل مـا قـدر الرحـمـان مـفـعـول

ويقول كعب :

فــقلت : خلـوا ســبــيلي لا أبالكم   فكل مـا قـدر الرحـمـان مـفـعـول

إلا أن الاحتذاء والتضمين بارزان، وإن وجدنا الخبر طاغيا على القباج، وحياد كعب عنه إلى الأمر والدعاء اللذين يضفيان سمة إنشائية على حواره مع الوشاة.

4) يقول القباج :

وهـو الذي كــان دون الناس قــاطبــة   حـيث الـهـجـيـر له بالغـيـم تظليـــل

ويقول الصرصري :

وكــان وهـو ابن خـمس بالغـمــام لـه   من شـدة الحــر حـتى شب تظليل[19]

ويقول البوصيري :

نــور فـلــيـس لــه فــيء يـرى ولـــه   من الـغـمـامـة أنى ســار تظليـــل[20]

وباد التقارب بين القباج والصرصري حيث يقابل الهجير شدة الحر، والغيم الغمام، مع أكثر من التقارب مع البوصيري الذي يكتسب البيت عنده دلالة إضافية من خلال (نور).

وبذلك نرى حضورا لنص ثالث للصرصري في مولدية القباج.

5) يقول القباج :

من قـبل مـبـعـثـه جـاءت مـبـشـــرة   به زبور وتـوراة وإنجـــيــــــل[21]

إن الناظر في البيتين يعاين الإسراف في التداخل بين القباج وابن أيْبَك، فهو إذن، نص رابع يثوي خلف (عطبوله)، وهو سلخ أكثر منه معارضة حيث لا يتجسد الاختلاف إلا في (من الله) التي عوضت (زبور)، وفيما عدا فالتماثل في كل شيء.

ونختم هذه النصوص بصوت خامس تمثله لامية الفيروز أبادي التي سماها (زاد الميعاد في معارضة بانت سعاد)[22]، والتي وردت بها القافية (عطبول).

يقــــول :

رُعْـــبُـــوبَةٌ رِئْدَةٌ لَفَّـــاءُ هَيْـــضَلَـةٌ   شَنْبَـاءُ لَمْـيَـاءُ مَـثْـوَاهَا البَـرَاغِـيلُ

نَجْـلاَءُ بَرْجَـاءُ هَيْـفَـاءُ مُـخَـصَّـرَةٌ   شَـمَّـاءُ قَنْواءُ بَيْنَ الغِـيـدِ عُطْبُـولُ

وبه نكون أمام خمسة نصوص شكلت مرجعية تراثية نظر إليها عبد الله القباج احتذاء ومعارضة وسلخا وإضافة، مما يحفزنا على إعادة القول في تمرد المعارضة عند الشاعر المطبوع على نص واحد، وتوقها إلى معارضة تراث شعري بأكمله.

ألا يكون في الأمر بعض من إعادة قراءة للتراث؟

II قافية عبد الملك البلغيثي

آثرنا أن يكون النموذج الثاني معارضة لنص محدث حتى نتبين أوجه المفارقة بين المعارضة في مستواها السابق، إبان استحضار نصوص متعددة، والمعارضة عند اكتفائها بنص واحد يكون مرجعية أساسية للمعارض.

أما المعارَض فأحمد شوقي من خلال نصه (سلام من صبا بردى أرق)[23] الذي قاله في نكبة دمشق 1926. وحضور أحمد شوقي في ذاكرة الشعر المغربي

في عـهـد الحـمـاية جلي، وأثره في نماذج منه غيـر خـاف، بل إن ثمـة من عـارض -مصـرحا بذلك- همزيتـه الكاملية في مدح النبي الكريم[24]، معلنا تـأثر الشعر المغربي بالحركة الإحيائية في المشرق[25].

أما المعارِض فعبد الملك البلغيثي في قصيدته (يوم الرسول)[26] التي تبلغ ثلاثة وسبعين بيتا أمام نص شوقي الذي لا يتخطى خمسة وخمسين بيتا.

وليس في نص البلغيثي ما يشير إلى أنه معارضة: لكن البيت الثاني يحتوى تضمينا كليا لعجز من قصيدة شوقي: وينقلها (إلى الآفاق برق)، منبئا عن بداية النظر في الشوقية.

يلتقي البلغيثي مع شوقي في اختيار مشترك للبحر الوافر، ولكنه يُقصر عنه في البناء العروضي، وبميله إلى تعصيب (مفاعلتن) ميلا محتدا[27].

ويلتقيان في انتقاء نفس القافية، وقد استثمر البلغيثي إحدى وخمسين قافية جاءت عند شوقي، ولم يدع إلا بيتا منها، مضيفا قوافي أخرى تحضنها الشبكة الآتية: (حـدق- ضـيق- خلق- شـوق- بـحق- مـحق- ربق- زق- فـسق- خـرق- طوق- نتق- ذوق- دفق- جـوق- خـنق- دفق- رتق- فـوق- غلق- غـرق- بثق- بحق)، وهي ثلاث وعشرون قافية لم يعرض لها شوقي باعتبار قصيدته بكائية وصفية من زاوية، ولأن بعضها ذو حمولة صوفية من زاوية ثانية.

ويختلفان في غرض القصيدتين، فنص البلغيثي مولدي سلطاني، ونص شوقي مزيج من المواساة والوصف. أولهما محتفل بالذكرى والأعياد، وثانيهما باك ومتذكر لأمجاد دمشق مشخصة في (صلاح الدين).

لنتأمل مواطن الالتقاء بين النموذجين:

1) يقول البلغيثي :

وينشـــر فـــضلهـــا خطبـــاء لسن   وينـقـلـهـــــا إلى الآفــــاق برق

ويقول شوقي :

يفـــصلهـــا إلى الدنيـــا بريد   ويجـــملهـــا إلى الآفـــاق بـــرق

إن حديث البلغيثي عن الذكرى ومظاهر الاحتفاء بها تم بواسطة أمرين: إنساني=الخطابة، وطبيعي=البرق إذا أولنا هذا الأخير ببشارة اللقاء على غرار ما تعج به المعاني في ديوان الشعر العربي حول تذكر الحبيب. لكن شوقيا يوظف البرق بدلالته الحديثة الدالة على اتصالات (البريد) ولذلك ساق الفعل (ويُجملها) للإبانة عن الاختزال الذي يتم عند إرسال برقية. والراجح أن البلغيثي استفاد من شوقي، ولكنه حور الدلالة.

2) يقول البلغيثي :

ألم يك للحـــضـــارة في حـــمـــاهم   مـــحـــيـــا مـــشـــرق البـــســمـــات طلق

ويقول شوقي :

دخلـتك والأصـــــــيل له ائتـــلاف   و وجـــهك ضـــاحك القـــســمـــات طلـق

نحن أمام ما يلي :

محيـــــا = و وجهـــــك

مشـــرق = ضاحـــــك

البسمـات = القسمــــات

طلــــــق = طلـــــــق

هذا التحوير يخرج عن المعارضة والتضمين إلى الأخذ، فالتماثل الدلالي بين في النموذجين، وقد تكون الصورة أشرق في بيت شوقي.

3) يقول البلغيثي :

و وارث مـــا هديت به البــرايــا بأجــمل لم يتــوجع منه فـــرق

ويقول شوقي :

صـــلاح الدين تاجك لم يجـــمل ولـم يـوسـم بـأزيـن مـنـه فـــرق

والتـشـاكل أجلى من أن يبـرز، وإن كـان العنصـر الديني المحـيل على الاستخلاف ينبري من بيت البلغيثي في مدحه السلطان.

4) يقول البلغيثي :

يقـــيم لـه مـــحـــمـــدنا المـهنـي بـه ذكـــرى بشـــائرهـا تـدق

ويقول شوقي :

لـه بـالشـــام أعــــلام وعــرس بـشــــــائـره بـأنـدلـس تـدق

لقـد ألغـيت (بأندلس) وعـوضت بـ (به ذكـرى)، وتمت زحلقـتـهـا إلى فـاتحـة المصراع الثاني، وعلى الرغم من هذا التعديل يبقى العجز ناطقا بأخذه من شوقي.

ولعلنا لا نغلو إذا اعتبرنا معارضة البلغيثي مغايرة لمعارضة القباج لاعتبارات فصلناها سابقا، وملنا إلى الاعتقاد بكون (يوم الرسول) أدنى من النص المعارَض، وإن كنا لا نود الخوض في الموازنات، دون أن نغمطها حقها من البروز في الأبيات غـير المطابقة للشـوقـيات، وعلى الأخص في القسم الخـاص بالمديح النبـوي الذي يطرح شفافية غنائية يتميز بها عبد الملك البلغيثي.

ونختم هذا المبحث معلنين أن المعارضة لا تنتقص من قيمة الشعراء الذين يرتادون آفاقها، لأنها إغناء للتجربة القديمة، ومحاورة لها، باعتبار أن القصيدة عمل مشترك بين كل الشعراء قديما وحديثا. بيد أنه لا بد من الإلحاح على أن النظر إليها يتعين أن يشمل كل مستويات القصيدتين المتعارضتين للكشف عن خصوصية النص المعارِض الذي لنْ يكون بالضرورة استنساخا للسابق من الشعر.

* * *

الهوامش :

1- ابن منظور : لسان العرب: (مادة عرض)

2- المعجم الوسيط: مادة (عرض).

3- انظر رائية ابن خضراء التي توضح منها أنفاس رائية عمر بن أبي ربيعة في: اليمن الوافر.235/1و (أمن آل نعم ...) في ديوان عمر ص. 120.

4- انظر دالية ابن خضراء في اليمن:118/1 ودالية أبي الطيب المتنبي، الديوان3/2.

5- انظر قافية عبد الملك البلغيثي في باقة شعر، ص. 4، وقافية شوقي ،الديوان74/2.

6- د.عباس الجراري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ص. 154.

7- السعادة، ع 1161 - 30-31 يناير 1916.

8- ابن زيدان: اليمن الوافر الوفي في امتداح الجناب اليوسفي18/2.

9- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص.241.

10- النواجي: المطالع الشمسية في المدائح النبوية، مخطوط بدار الكتب ،ص.8، عن ابراهيم محمد، قصيدة: " بانت سعاد " لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي، ص. 216.

11- البوصيري: الديوان، ص. 232.

12- انظرها في السيد ابراهيم محمد: قصيدة: " بانت سعاد " ... ص. 215-220.

13- أحمد شوقي، الشوقيات: 190/1 - 44/2 - 104/2 - 60/2 .

14- السعادة، ع 1161. 30-31 يناير 1916.

15- كعب بن زهير: ديوان، ص.6.

16- البوصيري: ديوان، ص. 221.

17- المجموعة النبهانية: 119/3.

18- المطالع الشمسية: ص. 6.
19- المجموعة النبهانية: 26/3.
20- البوصيري، ديوان، ص. 224.
21- المجموعة النبهانية: 119/3.
22- المرجع السابق، 127/3.
23- أحمد شوقي: الشوقيات، 74/2.
24- انظر قصيدة التهامي: " محمد الانسان " في السعادة، ع 9212. 9 نونبر 1954، ومطلعها:

الدين عندك ملة سمحاء   والحق نار في الورى وضياء.

وتقارنها بالهمزية النبوية: الشوقيات، 34/1-41.
25- د. عباس الجراري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ص. 200.
26- عبد الملك البلغيثي: باقة شعر، ص. 4.
27- انظر رسالتنا: بنية القصيدة المولدية الحديثة بالمغرب، تحت إشراف د.الجراري، ص. 169. مرقونة بكلية الآداب بالرباط.

* * *

ابن عبد البر القرطبي وديوان أبي العتاهية

الدكتور عباس ارحيلة(*)

أولا : ابن عبد البر رمز لإثبات الذات الاندلسية

يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر بن عاصم، أبو عمر النمري، القرطبي (368-463هـ). ولد في قرطبة مهوى الأفئدة والعقول، في أهم مركز للاشعاع الثقافي في الغرب الاسلامي، وتنقل بين شرق الاندلس وغربها أيام ملوك الطوائف. وقد عمر طويلا وتولى قضاء الاشبونة وشنترين في أيام ملكها المظفر بن الافطس، وكانت وفاته بمدينة شاطبة من شرق الأندلس[1].

فاق في علم الحديث من تقدمه، وماوجد أحد في زمنه يضاهيه، أو يبرع براعته فيه. فقد أصبح إمام عصره في الحديث والفقه، ونعته بعضهم ببخاري المغرب، كما اعتبر شيخ الاسلام، وحافظ المغرب، "على أنه لم يخرج من الاندلس، لكنه سمع من أكابر أهل الحديث بقرطبة وغيرها، ومن الغرباء القادمين اليها"، كما قال الحميدي (420-491هـ)، وهو أحد تلامذته[2].

عاصر ابن عبد البر الفتنة القرطبية (399-421هـ)، وعايش التفكك الطائفي في الاندلس، ومارافقه من تحرك للمد المسيحي في الشمال، ووجد علماء زمانه قد

* أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، مراكش.

ابتعدوا عن مصادر التشريع، واهتموا بالمختصرات وكتب الفروع، فتشعبت بهم الطرق، ذلك " أن الفروع لاحد لها تنتهي اليه أبدا، فلذلك تشعبت. فلذلك من رام أن يحيط بآراء الرجال، فقد رام مالاسبيل له"[3].

وهكذا رد ابن عبد البر الناس الى فقه الكتاب والسنة، وشرح الموطأ على طريقة أهل الحديث. واسهم في ترسيخ المذهب المالكي في ربوع الاندلس، بتخصصه في الفقه المالكي. وأذاع بمؤلفاته المغازي والسير والانساب وتواريخ الرجال ؛ لتكون النماذج الاسلامية ماثلة أمام انظار سكان هذا الثغر الاسلامي.

وقد شاعت تآليفه بين الناس، وكانت لها آثارها في توجيههم وتكوينهم يقول ابن بسام (542هـ)، صاحب الذخيرة : " وتواليفه اليوم تيجان رؤوس العظماء، واسوة العلم والعلماء"[4].

صار ابن عبد البر أكبر علماء الاندلس بفضل موسوعيته في الحديث والفقه، ورفضه للجمود، واعتماد الاستدلال في تمحيص آراء المجتهدين ؛ فكان من كبار المجتهدين الذين تميزوا بالاستقلال في التفكير. وأرى أن ابن عبد البر قد اعتمد الموارد العلمية المحلية، وجاءته الاجازات كتابة من مكة ومصر، فقدم نموذج الاكتفاء الذاتي بالاندلس، وكان رمزا لاثبات الذات الاندلسية أمام المشرق. وحين كانت الخلافات تمزق ملوك الطوائف، والمد المسيحي يتربص بشمال شبه الجزيرة الايبيرية، كان ابن عبد البر يحصن الذات الاسلامية في هذا الثغر الاسلامي، وحتى حين اتجه صوب الأدب فقد اختار منه مايقوي تلك الذات ويسمو بها روحيا.

ثانيا : عناية ابن عبر بالادب

بالرغم من انشغاله الدائم بالحديث والفقه والتاريخ ، فقد كان أديبا يحفظ عيون الشعر العربي، ويستشهد بها في دراساته وابحاثه. وقد كان والده من الشعراء واهل الترسل. وكان ابنه عبد الله، ابو محمد (474هـ) من كتاب ملوك الطوائف "حل من كتاب الاقليم محل القمر من النجوم ... تهادته الآفاق، وامتدت اليه الاعناق"[5]، وجعله ابن خلكان من أهل الادب البارع[6].

وقد تبحر ابو عمر يوسف في العربية كما تبحر في الفقه والاخبار، وألف كتابا دل على اطلاعه الواسع. وتتبعه الدقيق لمعاني الشعر العربي . وهو كتاب " بهجة المجالس وشحذ الذاهن و الهاجس" (حققه د. محمد مرسي الخولي) . ضمنه عيون المعاني التي اختارها من الشعر و النثر؛ مما يمكن أن يستشهد به في المحاضرات، و المواقف، وقد قسم الكتاب إلى مائة واثنين بابا، وكل باب يستقل بموضوع خاص ، يفتتحه بالآيات و الأحاديث ويتبعها بما يناسبها من الأخبار و الأشعار و الحكم و الأمثال و النوادر، و "مادة الكتاب مشرقية إلا أنها فقدت مصادرها في المشرق نفسه، ولم تصل إلينا إلا من طريقه... بالإضافة إلى تقديمه قدرا كبيرا من شعر شعراء الأندلس... مما لايوجد في أية مصادر أخرى" [7] .

ويلاحظ أن ابن عبد البر اختار في كتابه من الحكمة السامية مابه يتحقق تقويم السلوك الإنساني . ووجد محقق الكتاب أن ماجمعه ابن عبد البرّ في بهجته كله من الشعر العفيف ، ولايمكنك مهما حاولت أن تعثر فيه على لفظ فاضح أو قول سخيف[8].

ولا أعرف كتابا في العربية جمع فيه صاحبه هذه المعاني، بهذا التفصيل

والتنويع والتدقيق والاستيعاب، من خــلال قراءاته في الأدب العربي. وهكذا اشتمل الكتاب على ثروة أدبية لاتوجد في غيره. وكان من جملة الشعراء الذين استشهد بهم كثيرا في بهجته: أبو العتاهية.

ثالثا : ديوان أبي العتاهيـــة " الاهتبال بما في شعر أبي العتاهية من الحكم و الأمثال".

لعل اهتمام أصحاب التراجم بالجانب الفقهي من ثقافة ابن عبد البر ؛ صرفهم عن عنايته بديوان أبي العتاهية. فلم يلتفت كثيرمنهم إلى مجهوده هذا .

وديوان أبي العتاهية الموجود حاليا في أصوله الخطية هو من صنعة ابن عبد البر، بل تجد ديوان أبي العتاهية ضمن مجموعة ابن عبد البر في المكتبة العمومية بدمشق . كما جاء عند بروكلمان . وعلى صنعة أبن عبد البر اعتمد المهتمون بشعر أبي العتاهية دراسة وتحقيقا .

وأول من أخرج ديوان أبي العتاهية، في العصر الحديث ، كان الأب لويس شيخو (1859–1927) . ظهر الديوان بعنوان " الأنوار الزاهية قي ديوان أبي العتاهية" (ط1،بيروت، المطبعة اليسوعية، 1886). وقد اعتمد شيخو على الديوان الذي صنعه ابن عبد البر؛ إذ أقام بناء الديوان، دون شك ، على نسخة الظاهرية، الواقعة ضمن مجموعة ابن عبد البر. ولاحظ د.شكري فيصل قي مقدمة تحقيقه لديوان أبي العتاهية؛ أن لويس شيخو طمس معالم عمل ابن عبد البر حين سكت عنه وأغفل التعريف به، ولم يشر إلى مدى ماأفاده منه[9].

ونشر فؤاد إفرام البستاني مجموعة من شعر أبي العتاهية في بيروت سنة 1927، وأشار بروكلمان إلى ترجمة زهديات أبي العتاهية إلى الألمانية (ريشر Rescher).

وجاء د.شكري فيصل فأعاد تحقيق ديوان أبي العتاهية " الزهديات" كما صنعه ابن عبد البر، اعتمادا على نسختين خطيتين:

الأولى : نسخة الظاهرية (ظ) ، وقد جمع فيها ابن عبد البر شعر أبي العتاهية؛ مقتصرا على جانب الزهد فيه، " إلا ماكان من تسرب أبيات من اللامية، وعدد من أبيات الأرجوزة " ولعل ابن عبد البر كان من غاياته أن يبرئ أبا العتاهية مما نسب إليه من الزندقة.[10]

النسخة الثانية: نسخة توبنجن (ت)، وقد عثر عليها د. شكري فيصل أثناء زيارته لألمانيا سنة 1956. وهي أقدم المخطوطتين ، وقد كتب بخط مغربي مشكول . و الشعر فيها مرتب تبعا للقوافي في ترتيب الألفباء المغربية، بخلاف نسخة الظاهرية.

ومقدمة ابن عبد البر توجد في النسختين معا ، وإن حاول كاتب النسخة (ب) أن يغير بدايتها . لقد أثبت د.شكري فيصل مقدمة ابن عبد البر كما وردت في النسخة الظاهرية المعتمدة في التحقيق . وأصبح عنوان الديوان :" أبو العتاهية . أشعاره وأخباره"، إذ اعتبر المحقق الأخبار و الأشعار وجهين لحقيقة واحدة: هي وجود هذا الشاعر من حيث هو إنسان ، ومن حيث هو فنان[11].

رابعا : مقدمة ابن عبد البر

أ- جمع ماصح عند أهل العلم بالأدب في موضوع الزهد.

يقول ابن عبد البر في مقدمة الديوان: " فإني رأيت أن أجمع في كتابي هذا ، إن شاء الله تعالى ، من شعر الأديب الأريب ، و الشاعر اللّبيب، أبي العتاهية

إسماعيل بن القاسم ... المعروف في زهدياته بالنزاهة والرفاهية ... وهو في الزهد و المواعظ والأمثال و الحكم ، أشهر من نار على علم ؛ مما صح عند أهل العلم بالأدب و الأخبار. ورواة النوادر و الأشعار، وماصنّفوه واختاروه، و ألّفوه وذكروه[12]".

وقد شهد ابن عبد البر لأبي العتاهية بالنزاهة في الزهد، وبالشهرة فيه، مما صح عند أهل العلم بالأدب، كما شهد له بالأدب و العقل، فلماذا هذا الاختيار؟ وماهي الغاية من صنعة هذا الديوان. وجمع ماتناثر فيه من المواعظ و الحكم؟

ب – أهمية الديوان في أحوال الناس ومآلهم:

أحس ابن عبد البر بأهمية موضوع هذا الديوان في ارتباطه بأحوال الناس ومايضطربون فيه بين الحال و المآل. فوجد أن هذا النوع من الشعر " يعين أهل العقل والدين و التّقوى ، ويبعثهم على الزهد في الدنيا، ويذكرهم فقْد الفوت ومابعده، ومافيه من موعظة وتذكرة بالغة راسية، عسى أن تلين القلوب القاسية . فما أحوجها إلى ذلك مع غفلتهاعمّا يراد منها ، وقساوتها وتشاغالها عمّا خلقت له ، وإليه مصيرها، وكان الأولى بها ادّكارها وتذكيرها"[13].

اختار ابن عبد البر من الأدب مايوقظ النفوس من غفلتها، ويجعلها تحس بلحظتها، وتتذكر مآل أمرها. أدب يحمل رسالة توجيهية ، تنبه الإنسان إلى ماخلق له ، وتعينه على النظر في حياته ومماته ، أدب يبعث على الزهد في الدنيا وزخرفها. ويحمي النفوس من الإقبال عليها. و النفوس في حاجة إلى الموعظة و التذكير ، وصرفها عن الأهواء و الرغبات و الشهوات. وهكذا جعل ابن عبد البر

للأدب وظيفة إنسانية، في المجتمع الإسلامي، تعين العقل ، وتقوى الدين وتلين القلب القاسي ، وتذكر وتنبه، وتنهي النفس عن غيّها ومناها على حدّ قوله.

وغاية ابن كثير أن يفيد نفسه أولا، ويفيد قارئه ثانيا. يقول:" ولولا أني رجوت لنفسي ذلك، ولمن طالعه وتدّبره كذلك ...؛ لما جمعته ، ولارسمته وكتبته"[14]

ج – لماذا شعر أبي العتاهية دون غيره؟

أحس ابن عبد البر أن القارئ قد يتساءل عن سرّ اهتمامه بشعر أبي العتاهية، دون غيره من كبار الشعراء ؛ فقال: " و الذي حملني على اختصاص شعر هذا الشاعر، دون غيره من الأكابر، كثرة مافي شعره من ذكر وتقوى، ومايزهد في الدنيا ويرغب في الأخرى. وهو في شعر غيره وجود في عدم. وفيه أيضا ضروب من الحكم، قد احتوى عليها نظمه الرائق، وقاده إليها طبعه الفائق . وقد شهد له شيوخ الأدب بالطبع السليم، وأثنوه عليه بتقدمه في الفهم المستقيم."[15]

فأبو العتاهية فاق شعراء العربية في موضوع الزهد ؛ إذ اشتمل ديوانه على مايزهد في الدنيا ويرغب في الأخرى . فقد حاك فيه ضروبا من الحكمة قاده إليها طبعه. وأسعفته عليها ذائقته، وشهد له العلماء بالطبع و استقامة الفهم.

ومما أورده ابن عبد البر من أقوال شيوخ الأدب في أبي العتاهية:

- قول الفراء (207هـ) : " أزعم أن أبا العتاهية أشعر أهل العصر".
- وقول ابن الأعرابي (231هـ) " و الله مارأيت شاعرا قط أطبع ، ولاأقدر على بيت شعر منه، ولاأحسب مذهبه إلا ضربا من السّحر".

–وقول المبرد (285هـ) : " كان إسماعيل بن القاسم ، أبو العتاهية، حسن الشعر، قريب المأخذ . لشعره ديباجة، ويخرج منه كمخرج النفس قوة وسهولة واقتدارا".

وبعد أن ذكر رأي كل من أبي نواس وبشار بن برد في أبي العتاهية ، قال ابن عبد البر: " فهؤلاء أئمة النحو والفقه والشعر يشهدون له بالطبع والإحسان والتقدم في صناعة الشعر "[16].

وأثر الثقافة ، الحديثية ، على ابن غبد البر ، واضح في مقدمته هذه ، فتراه يسوق أسانيد الأخبار على نحو قريب من طريقة المحدثين في ضبط السند ، يقول مثلا: " أخبرنا عبد الوارث بن أبي سفيان، قال: حدثنا قاسم بن أصبغ، قال : حدثنا أحمد بن زهير ، قال : سمعت مصعب بن عبد الله بن الزبير رضي الله تعالى، يقول ...."[17]

كما يتضح علمه بأخبار الرجال من خلال حديثه عن لقب أبي العتاهية. " قال أبو عمر: أبو العتاهية لقب غلب عليه، وعرف به، كما غلب على أبي الزناد ، فقيه أهل المدينة وفارضها ومحدثها أبو الزناد ، واسمه عبد الله بن ذكوان . يكنى أبا عبد الرحمان" [18].

د. شاعر خرج من الضلال إلى الهدى.

إلى جانب الاعتبارات الذاتية و الموضوعية التي ساقت ابن عبد البر إلى صنعة هذا الديوان، هناك تجربة شاعر كبير خرج من الضلال إلى الهدى، وانصرف – كما يقول ابن عبد البر – " عن طبقته من الشعراء المستخفين ، إذ بان

له من ضلالهم، مازهده في أفعالهم ، فمال عنهم، ورفض مذاهبهم، وأخذ في غير طريقهم ، وتاب توبة صادقة ، ونور الله تعالى قلبه، فشغله بالفكرة في الموت ومابعده".[19].

لقد أدرك ابن عبد البر ماحدث في نفسية أبي العتاهية من انتقال من حياة ماجنة إلى حياة زاهدة تعاف اللهو والعبث .

هـ - مواعظه كأنها مأخوذة من الكتاب و السنة.

يكشف ابن عبد البر سرّ إعجابه بشعر أبي العتاهية ، حين يجد مواعظه وحكمه التي بثها في ديوانه قريبة من الكتاب و السنة. ومن كثرة تذوقه لأشعار أبي العتاهية وجدها " كأنها مأخوذة من الكتاب والسنة، وماجرى من الحكم على ألسنة هذه الأمة" . فنبه ابن عبد البر بقوله إلى أن زهد أبي العتاهية نابع من المناخ الإسلامي، وأرجعه إلى القرآن والسنة وأقوال الزهاد والعباد من معاصريه. وقد حاول بعض المستشرقين إرجاع حركة الزهد في الإسلام إلى تأثيرات من خارج المحيط الإسلامي: بوذية حينا ومسيحية أحيانا أخرى ، وحاولوا أن يجعلوا النّواحي الإسلامية أقل مافي الزهد الإسلامي [20].

ويذكر بروكلمان أن أبا العتاهية كان مولعا كثيرا بافتتاح أبياته بلفظ : "أين" ولعل ذلك راجع إلى تأثير وعاظ النصاري ، كما أنه لم يكن من قبيل المصادفة أن تذكرنا المعاني الشعرية في ديوانه بنظرات الشاعر السرياني : يعقوب السروجي ... وقد بين الأستاذ ريشر Rescher في ترجمته الألمانية لديوان أبي العتاهية مافي زهدياته من المعاني والأفكار النّصرانية " [21].

و الاستشراق مسكون دائما بهاجس البحث عن المؤتمرات الخارجية. حين يتناول أي جانب من الفكر الإسلامي! أما ابن عبد البر فوجد معاني ابي العتاهية تنبثق من الفضائل التي حضت عليها آداب الإسلام، وجاءت على ماجرى من الحكم على ألسنة هذه الأمة – على حدّ قوله.

و – دفع الزندقة عن أبي العتاهية:

لما درس ابن عبد البر شعر أبي العتاهية وجد تجربة دقيقة في حياة إنسان انقلب من النقيض إلى النقيض ، خرج من حياة المستخفين الماجنين إلى حياة التائبين الصالحين ، " مال إلى الطريقة المثلى... ونوّر الله تعالى قلبه " : واحتكم ابن عبد البر إلى شعره ، فوجد عمق التوحيد في سويداء صاحبه، وراح يدفع الزندقة عن أبي العتاهية، ويضع حدا للافتراء عليه. وعجب من ابن قتيبة (274هـ) كيف جاز عليه مانسبه أهل الفسق حسدا له، ولم يتدبر أشعاره في التوحيد، و الإقرار بالوعد والوعيد، و المواعظ التي لايفطن لها إلا التائب السّليم القلب" [22].

والخلاصة :

أن ابن عبد البركشف في مقدمته لديوان أبي العتاهية عن حسّ نقدي مرهف. نبّه إلى جانب من الأدب الإسلامي ، كأنه أخذ من الكتاب و السنة . واستوعب تجربة شاعر انتقل من حواسه و آنيته إلى روحانية وانشغال بفكرة الموت ومابعده. ومقدمة الديوان مقالة منهجية تفيد دارس الأدب ومؤرخه، تدعو إلى تدبر الشعر وتفحص الأخبار في ضوء ماصح عند أهل العلم بالأدب، ثم أي أدب ؟ الأدب حين يكون رسالة تنبه الإنسان إلى ماخلق له، وتجعله يحدق في مصيره ولايتنازل عن عقله ودينه.

الهوامش :

1- وفيات الأعيان: ابن خلكان، تحقيق : د. إحسان عباس : 67/7 و 71- ط: 1(بيروت، دار صادر، د. ت).
2- جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس : الحميدي، ص: 367 - ط:1 (القاهرة ، الدار المصرية للتأليف، 1966).
3- جامع بيان العلم وفضله: ابن عبد البر ، تحقيق: أبي الأشبال الزهيري، ط1 (السعودية، دار ابن الجوزي، 1944).
4- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ابن بسام الشنتريني، تحقيق د. إحسان عباس: 3/2/ 125- ط: 2(بيروت، دار الثقافة، 1979).
5- نفسه: 126/1/3.
6- وفيات الأعيان: 7/71-72.
7- الاستذكار الجامع لمذاهب فقهاء الأمصار وعلماء الأقطار فيما تضمنه الموطأ من معاني الرأي و الآثار: ابن عبد البر . تحقيق : د. عبد المعطي أمين قلعجي (مقدمة المحقق: 69) -ط1 (دمشق، بيروت، دار قتيبة للطباعة و النشر، 1993).
8- بهجة المجالس و أنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس : ابن عبد البر، تحقيق : د. محمد مرسي الخولي ، (مقدمة المحقق: ب) – ط2 (بيروت، دار الكتب العلمية، 1982).
9- أبو العتاهية، أشعاره وأخباره؛ تحقيق" د. شكري فيصل ص: 10- ط:1(دمشق، دار الملاح للطباعةو النشرو 1964).
10- نفسه:8.
11- نفسه: 17.
12- نفسه:26 .
13- نفسه.
14- نقسه.
15- نفسه: 27.
16- نقسه: 28-32.
17- نفسه: 27.
18- نفسه: 34.
19- نفسه:37.
20- تنظر، آراء المستشرقين في كتاب : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني: د. محمد مصطفى هدارة -ص: 284-285- ط:1(القاهرة ، دار المعارف ، 1963).
21- تاريخ الأدب العربي: كارل بروكلمان، ترجمة: د. عبد الحليم النجار : 4/35 – ط:4 (القاهرة ، دار المعارف 1977).
22- مقدمة ابن عبد البر لديوان أبي العتاهية: 37.

* * *

ظاهرة المعارضة في الشعر المغربي

الدكتور عبد الجواد السقاط[*]

يتميز حقل الإبداع الأدبي بالمغرب بجملة من الظواهر التي أبانت عما يتحلى به العاملون فيه من مؤهلات أدبية واسعة، وطاقات إبداعية خلاقة. ولئن كانت هذه الظواهر كثيرة ومتنوعة، فحسنبا في هذا البحث الموجز أن نقف عند واحدة منها تعكس قدرة الشاعر المغربي على إبداع الشعر في يسر وعفوية وتلقائية، كما تعكس سعة اطلاعه على ما أنتجه غيره في هذا المجال، وقوة ذاكرته التي تحتفظ بمخزون هائل من التراث الشعري، سواء كان مشرقيا أو أندلسيا أو مغربيا، فتتجاوب معه دونما إجهاد أو تكلف.

وهذه الظاهرة هي ظاهرة المعارضة في الشعر المغربي، التي تستهدف نصوصا شعرية كثيرة فتنسج على منوالها بحرا وقافية في الغالب الأعم، أو تتوسل ببعض أساليبها أو مضامينها في حالات غير قليلة كذلك.

ولعل أول ما يلفت انتباه الدارس في هذا المجال، أنها ظاهرة قديمة قدم الشعر المغربي، ظلت ترافقه منذ طلائعه الأولى، وعبر كافة العصور والمراحل التاريخية التي قطعها إلى عصرنا الحاضر، حيث ما تزال يانعة الأغصان، وارفة الظلال.

ثم إنها ظاهرة تتميز بالغزارة والكثرة، اعتباراً للتراكمات العديدة التي أفرزتها عبر مسيرتها الطويلة؛ ومن تم ستكون وقفتنا هذه مقتصرة على مجموعة

(*) أستاذ جامعي كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، المحمدية.

من النماذج والمختارات، تهدف إلى إبراز الظاهرة، دون تتبع لتلك التراكمات، لأن حجم هذا البحث المحدود يضيق عن ذلك.

ثم إنها ظاهرة تتجلى عبر مجموعة من الواجهات، تبرز كلها تمكن الشاعرالمغربي من بضاعته، وقدرته على العطاء والخلق، وسعة ذاكرته الشعرية التي تجتهد في حفظ الأشعار، والتمثل بها في الظروف المناسبة، كما تشهد بذلك مصادر متعددة تركز على هذا الجانب لدى شعراء المغرب، وفي كافة العصور والأجيال.

فمن هذه الواجهات تلكم المساجلات والمطارحات الشعرية التي تحفل بها المصادر، والتي تصدر في معظمها عن عفوية وتلقائية، حيث نجد بعض الشعراء يستهل أحدهم بشطر أو بيت أو مقطوعة، فيساجله غيره بديهة وارتجالا، ملتزما نفس الوزن والقافية، الشيء الذي يدل على قوة الملكة الشعرية عند هؤلاء الشعراء، وقدرتهم على التخاطب شعرا في أكثر المواقف.

ففي الجانب الأول مثلا، تستوقفنا هذه المساجلة بين الخليفة الموحدي عبد المومن بن علي الكومي ووزيره ابن عطية، إذ قال الخليفة عندما لمح وجه جارية كأنه الشمس الضاحية وهي تطل من أحد الشبابيك:

قدت فؤادي من الشباك إذ نظرت

ففقال الوزير:

حوراء ترنو إلى العشاق بالمقل

فقال الخليفة:

كأنما لحظها في قلب عاشقها

فقال الوزير:

سيف المؤيد عبد المومن بن علي[1]

ولئن وجدنا نفس هذه المساجلة قصيرا، فإننا لا نعدم طول هذا النفس أحيانا، كالمساجلة التي دارت بين الشاعرين السعديين أبي مالك عبد الواحد الشريف وأبي فارس عبد العزيز الفشتالي، والتي ضمنها مدح الخليفة المنصور، فقد امتد نفسها كالآتي:

أبو مالك: أبا فارس بان الخليط وودعوا

أبو فارس: وولوا وحسن الصبر مني ودعوا

أبو مالك: وغرد حادي البين وانشقت العصا

أبو فارس: وكاد فؤادي للنوى يتقطع

أبو مالك: إلى الله أشكو فرقة منهم وقد

أبو فارس: تجرعت من كأس النوى ما تجرعوا

أبو مالك: لئن شرد السلوان عني بعدهم

أبو فارس: ففي صحبة المنصور أنسي أجمع

أبو مالك: تدور عليه هالة لقبابه

أبو فارس: ومركزها قصر الخلافة يلمع

أبو مالك: أساج بها بحر الندى متموج

أبو فارس: ومن أفقه شمس الأمانة تطلع[2]

وفي الجانب الثاني تلفت انتباهنا هذه المساجلة بين الأمير العلوي المولى محمد بن المولى إسماعيل، وبين ثلة من شعراء سوس؛ فقد قال الأمير:

هذي الكؤوس مشعشعات الراح فانهض نلب نداءها ياصاح

فقال السجستاني:

ما عذر من ترك العقار بروضة زهراء بين منادمات صباح

فقال الأيلاني:

فـــالوقت طاب وبلبل الأغـصــان قــد مـــــلأ الريــاض بصــوته الصـــداح

فقال الرسموكي:

والـــروض أزهـــــر ورده بـــــخـــدوده والـيــاســمــين بـلــونـــه الــوضــــاح

فقال الإدوتي:

فـكــأن مــبــيــض الزهــور مــنــضـــرا حـــبـــب الــرحــيــق أعــالــي الأقـــداح[3]

أما الجانب الثالث فتكفي فيه الإشارة إلى هذه المساجلة التي دارت بين مجموعة من شعراء العصر السعدي نقتصر على ذكر مطالعها فقط.

فهذا الشاعر الحميدي يداعب عبد الرحمان العنابي بقوله:

أيــا كـــاتــب الســـــر يــا مـــن بـــدت مـــحـــاســـنـــه فـــي الـــورى بـــاهـــــره

فيقول عبد العزيز الفشتالي:

أبَـحـر الـعـلـوم طـمـت زاخـــــره وشـــمـــس مـــعـــارفـــهـــا الـبــاهــره

فيقول محمد بن علي الفشتالي:

نـســـجـــت أبـــا مـــالـــك حـــلــــة بـــصـــنـــعـــاء أفـــكـــارك الحـــاضـــــره

فيقول عبد الواحد الشريف:

أشـيـخ الجـمـاعــة يـاقـطـبـهــــــا ومـــن فـــي الـعـــلا مـــركـــز الدائـــره

فيقول محمد بن عمر الشاوي:

أمـحـيي رســـوم القـضـــا الـداثـــره وإنـــســـان مـــقـــلـتـــه الــســـاهـــــره

فيقول الهوزالي:

يا تحفة الدهر يا ناظره وطرفة أيامه الناضره

فيقول الحسن بن عبد الكريم:

أشيخ العلوم التي قد سرت بدائع أيامه السائره

فيقول علي الشيظمي:

أيا علم العلم يا ناشره وحامل رايته الظافره[4]

ومن الطريف في هذا الباب ما ذكره بعض المؤرخين من أن المهدي بن تومرت رأى في منامه قبيل وفاته بيسير كأن رجلا وقف بباب بيته فأنشده هذا البيت:

كأني بهذا البيت قد باد أهله وقد درست أعلامه ومنازله

فأجابه المهدي:

كذاك أمور الناس يبلى جديدها وكل فتى حقا ستبلى محاسنه

فأجابه الرجل:

تزود من الدنيا فإنك راحل وإنك مسؤول، فما أنت قائله؟

فأجابه المهدي:

متى ذاك خبرني هديت فإنني سأفعل ما قد قلته وأعاجله

فأجابه الرجل:

تبيت ثلاثا بعد عشرين ليلة إلى منتهى شهر فما أنت كامله

فلم يلبث إلا ثمانية وعشرين ليلة ومات رحمه الله[5].

ومن هذه الواجهات كذلك تلكم المساجلات التي كانت تتم عن طريق التخاطب بالشعر مشافهة أو مراسلة أو تعقيبا، ويدور فلكها في أغراض شعرية متنوعة من مدح، وتهنئة، واعتذار، ووصف، ونقد، وتلبية دعوة، ودحض موقف، وطرح سؤال، وحل لغز...

فهذا أبو عبد الله الجياني يهنئ عبد المومن الموحدي بقصيدة أولها:

أضاءت لنا الأيام واتصل النجح   وكانت وجوه الدهر مسودة طلح

فيجيبه عبد المومن:

هو الفتح لا يجلو غرائبه الشرح   أصاب بني التجسيم من بأسه قرح
أتتنابه البشرى على حين غفلة   بمهلك قوم كان وعدهم الصبح[6]

وهذا الشاعر الأندلسي ابن عبدون يدخل إلى جامع القرويين فيصف ثرياه قائلا:

أنظر إلى ثورية نورها   يصدع بالألاء سجف الغسق

فيقول أبو القاسم المزياتي وكان برفقته:

كأنها في شكلها ربوة   انتظم النور بها فاتسق

فلما علم مالك بن المرحل بذلك قال: لو كنت معهما لقلت:

أعيذها من سوء ما يتقى   من فجأة العين برب الفلق[7]

وهذا أبو عبد الله المكلاتي من شعراء العصر السعدي يكتب إلى علي بن عبد الرحمن السلاسي وهو في السجن قصيدة أولها:

أما لهلال غاب عنا سفور   فيجلى به خطب دجاه يثور

فيسمعها السلاسي فيجيبه مادحا بأبيات هذه بدايتها:

تفتق عن زهر الربيع سطور فما هي إلا روضة وغدير
هزمت من الصدر الجريح همومه فأنت على جند الكلام أمير[8]

ولا ننسى في هذا المضمار أن نذكر بالبيتين اللذين قالهما الحسن بن مسعود اليوسي عندما دخل فاساً عالما فلم يحفل به علماؤها:

ما أنصفت فاس ولا أعلامها علمي ولا عرفوا جلالة منصبي
لو أنصفوا لصبوا إلي كما صبا راعي سنين إلى الغمام الصيب

فرد عليه عبد الرحمن بن عبد القادر الفاسي بقوله:

بل أنصفت فاس ومن إنصافها أبدا سقوط المدعي والمعجب
تنفي الدجاجل عاجلا أو آجلا منها كنفي قريضة من يثرب[9]

ولا ننسى كذلك تلكم المساجلة التي دارت بين محمد الشرقي بن أبي بكر الدلائي وبين عبد الوهاب بن أبي حامد الفاسي، فقد قال الأول مستفهما عن زوال الشمس:

هل زالت الشمس أم لا فاقضين أربي لا زال ظلك ممدودا على الأدب

فأجابه الآخر مضمنا مدحه للسائل:

قد زالت الشمس لا زالت مكارمكم تنور الأفق في الدنيا مدى الحقب
وإن تك الشمس غابت في مغاربها فشمسكم في سماء الفضل لم تغب
وإن يك الأفق الغربي مطلعها فما لنا من سوى الشرقي من أرب[10]

ومن هذه الواجهات أيضا ما دأب عليه شعراء المغرب من تذييل لنصوص غيرهم أو تشطير أو تربيع أو تخميس، وهي كلها مظاهر تبرز تجاوب هؤلاء

الشعراء مع إبداعات أدبية مختلفة، وتبرهن على مدى ما يتحلون به من صلابة عود في ميدان القريض، وما يتوفرون عليه من طاقات إبداعية تسعفهم بهذه الألوان من التعامل مع الشعر في يسر وسهولة.

ومن نماذج ذلك القصيدة التي رثى بها ابن عاشر الحافي صفيه أبا عبد الله محمد الصبيحي السلاوي، والتي مطلعها:

لقد ضاعت الدنيا وضاق المحجب   وأظلمت الآفاق والسعد يغرب

فقد ذيلها شيخه محمد بن عبد القادر فقال:

على مثله يبكي المحب ويسكب   مدامعه شوقا إليه ويندب
أخ صالح بر كريم سجية   ومن كل خير في المكارم يقرب[11]

ومن نماذجه أيضا تشطير بيتين للحاج إدريس الحنش هما:

تنبه لشمس الأصيل غدت   على وادي فاس قبيل الرواح
كذوب الأتاي وصفرته   بكأس زجاج أضاء ولاح

فقد شطرهما أكثر من واحد، وكأنهم بذلك يتنافسون لإظهار أيهم أبلغ وأجود، بدءا من صاحبهما نفسه الذي يقول:

تنبه لشمس الأصيل غدت   تلملم مسدول ذاك الوشاح
وقد صاغ منها المسا ذهبا   على وادي فاس قبيل الرواح
كذوب الأتاي وصفرته   بجام لجين بدا في اتضاح
أدرها على النهر مشمولة   بكأس زجاج أضاء ولاح

ومرورا بالعربي بن المقدم المنيعي الذي قال:

تنبه لشمس الأصيل غدت   تجر ذيول البها في البطاح
وقد ساعدتها بنيل المنى   على وادي فاس قبيل الرواح

كـــذوب الأتـــــاي وصـــــفـــرتـــــــه ورقــة ذي شــغـــف بــالمـــــــلاح
فطاب لـنـا الـشـرب فــي أنـسـهـا بـكـــأس زجـــاج أضـــاء ولاح[12]

وإلى كل ما سبق، تضاف واجهة المعارضة في هذا الشعر المغربي، تلكم الواجهة التي تستقي عناصرها من التراث العربي القديم سواء كان هذا التراث مشرقيا أو أندلسيا أو مغربيا، وسواء أكان قد طال عليه الأمد، أم كان قريب العهد بالشعراء المعارضين، بل قد تكون النصوص المعارضة أحيانا معاصرة للنصوص المعارضة.

وإذا سمح أحد لنفسه أن يعتبر ما يظهر في أسلوب شعراء المعارضة من تمثل وتضمين للنصوص القديمة لونا من السرقات الأدبية، أو نوعا من الاجترار لصنيع الأقدمين، فإننا نرى، على العكس من ذلك، أنه نتيجة طبيعية لثقافة أدبية واسعة، وإفراز حتمي لرصيد أدبي وفير، اختزنته ذاكرة الشعراء، فراحت عينات منه تسيل على ألسنتهم وأقلامهم بين مناسبة وأخرى.

وحسبنا في هذا البحث المحدود أن نقف عند هذه الواجهة في فترة زمنية معينة، هي الممتدة من انهيار الدولة السعدية أواخر القرن الحادي عشر الهجري إلى فجر الدولة العلوية أواسط القرن الثاني عشر باعتبارها فترة عرفت تقهقر الشعر بعد وفاة الخليفة السعدي أحمد المنصور الذهبي، ودخول الأدب المغربي مرحلة حالكة مضطربة من حياته، ثم عودة الانتعاش إليه بدءا من توحيد المغرب على يد المولى رشيد، وفرض الاستقرار والأمن على يد المولى إسماعيل من بعده. ومن دون شك أن تمثل النصوص القديمة في هذه الفترة يمكن اعتباره مسلكا من المسالك التي انتهجها بعض شعرائها للتذكير بعيون التراث العربي القديم،

ومحاولة إحيائه وترويجه، وخاصة ما كان منه ممتازا جيدا، أو على الأصح ما كان يعتقد أنه منه جيد ممتاز.

إن تمثل النصوص الجيدة، والاقتباس منها بطريقة ما من الطرق، ليس ظاهرة تخص شعراء المرحلة وحدهم، ولا شعراء المغرب وحدهم، ولكنها تنسحب على شعراء العربية مهما كانت الأمصار والأجيال، دليلا على نوعية ثقافية معينة، ثم على اقتفاء أثر الجيد من الشعر، واحتذاء نماذجه وضروبه. ومن ثم لا ينبغي التسرع أمام هذه الظاهرة، وقذف شعراء المرحلة عبرها بالاجترار والتكرار، وإنما التنصيص على أن الظروف التي مر منها الشعر المغربي بعد وفاة المنصور السعدي، هي التي حملت هؤلاء الشعراء على شن دعوة تصحيحية، تنظيرية حينا وتطبيقية أحيانا كثيرة، بغية العودة بالأسلوب الشعري إلى نضارته ونقاوته، كما كان عليه عند الأعلام المقتبسة صياغاتهم.

ولربما كان محمد بن الطيب العلمي المتوفى عام 1134هـ نموذجا بارزا في هذا المجال، إذ كثيرا ما تتشابه بعض صياغاته مع صياغات شعراء متعددين، وفي عصور مختلفة، يضاف إليه علي مصباح الزرويلي المتوفى عام 1150هـ، ومحمد ابن زاكور الفاسي المتوفى عام 1120هـ، وغيرهم كثير.

فإذا تصفحنا ديوان ابن الطيب العلمي مثلا، وجدنا به كثيرا من الأساليب المقتبسة من شعراء سابقين سواء كان المتمثل به منها شطرا بكامله كقوله:

أتتك عروس في قبولك مهرها ... ومن يخطب الحسناء لم يغله المهر[13]

فهو مأخوذ من بيت أبي فراس الحمداني:

تهون علينا في المعالي نفوسنا ... ومن يخطب الحسناء لم يغله المهر[14]

أو كان مقطعا من بيت كقوله:

خسرت نفسي في تجارتها فبعت يوم الذهاب بالذهب[15]

وهو مقتبس من بيت الإمام البوصيري:

فيا خسارة نفسي في تجارتها لم تشتر الدين بالدنيا ولم تسم[16]

وكذلك الأمر إذا تصفحنا شعر علي مصباح، إذا يطالعنا التمثل التام الذي يعتمد البيت كاملا أو أحد شطريه كقوله في الأول في اختتام قصيدة:

إذا ذهب الحمار بأم عمرو فلا رجعت ولا رجع الحمار[17]

فهو مأخوذ بكامله من التراث العربي القديم [18]، وكقوله في الثاني:

أحببتنا عن سماع دون معرفة والأذن تعشق قبل العين أحيانا [19]

وهو مأخوذ من قول بشار بن برد:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا[20]

كما يطالعنا التمثل المجزأ الذي يكتفي بجزء من البيت أو الشطر كقوله:

أكرم به من فتى بالخير متسم بالبر محتزم بالبشر مشتمل[21]

فهو مقتبس من قول الإمام البوصيري:

أكرم بخلق نبي زانه خلق بالحسن مشتمل بالبشر متسم[22]

ولعل شعر البوصيري كان أكثر حضورا في هذا التمثل، وعند أكثر من شاعر، وخاصة منه قصيدتاه المعروفتان بالبردة والهمزية، وهي ظاهرة يمكن إرجاعها إلى انتشار هاتين القصيدتين بين المغاربة من حفاظ ومنشدين، ولا سيما في هذه الفترة التي عرفت فيها الزوايا توسعا ملحوظا، وكذلك إلى ترتيلات المغاربة

لأمداح نبوية في مقدمتها هاتان القصيدتان. ومن نماذج ذلك قول الحسن بن مسعود اليوسي المتوفى عام 1102هـ:

إلى الإمــام الذي لولاه مــا طلـعت   شمس القلوب بهذا العصر في خلد
ومن هو الكهف للعــاني على سـعــة   ومن هو المنـهل المروي لكل صـد
ومن هو النعـمــة العظمى لمغتـنم   ومن هو المهيع المنهوج في جدد[23]

فالبيت الأخير خصوصا شبيه بقول البوصيري في البردة:

ومن هـو الآيـة الـكـبرى لمعـتـبر   ومن هـو النعمة العظمى لمغتنم[24]

وكقول أبي سالم العياشي المتوفى عام 1090هـ:

وقـايـة الله أغـنـت عن مضـاعـفـة   من الـدروع وعـن عـال من القـلـل[25]

فهو مأخوذ من قول البوصيري في البردة أيضا:

وقـايـة الله أغـنـت عـن مضـاعـفـة   من الـدروع وعـن عـال من الأطـم[26]

دون أن نغفل قول ابن الطيب العلمي:

سـيـد كـان فـيـه زهـد ونـسـك   ووقـار وعـفـة وحـيـاء[27]

الذي يشبه قول البوصيري في الهمزية:

سـيـد ضـحـكـه التـبـسـم والمـشـ   ي الـهـويـنـا ونـومـه الإغـفـاء[28]

أو قول محمد المرابط الدلائي المتوفى عام 1089هـ:

والأمــان الأمــان إن بـقـلـبـي   من هـواك تـشـوقـا وارتـيـاحـا[29]

الشبيه بقول البوصيري من الهمزية أيضا:

الأمــان الأمــان إن فــؤادي   من ذنـوب أتـيـتـهـن هـواء[30]

على أن من شعراء المرحلة من لم يكتفوا ببيت أو جزء منه من شعر البوصيري يدرجونه قصائدهم، بل حاولوا أن يصوغوا أبياتا كثيرة على غرار شعر البوصيري، كالمقطع الآتي الذي عقد الشاعر عبد الرحمن الفاسي المتوفى عام 1096هـ كل مستهل بيت منه على نفس اللفظة - بل الألفاظ - التي استهل بها البوصيري جملة من أبياته في البردة، فقد قال الفاسي مثلا:

دعا إلى الله لا تشقي أوامره	والحق يظهر لا يغشاه إلباس
فاق المقاول في خلق وفي خلق	ولم يعرفه ما قالوا وما قاسوا
وكلهم منه آت بالنذور فما	يأتي على شأو ما يحويه قرطاس
وواقفون لباب الله إن ركنوا	لبابه ما بها للناس حراس
فهو الذي قد حوى الله العظيم ولم	يزل به يترقى دونه الناس
منزه عن شهود غير خالقه	النفس والجن لا تسبيه أنفاس[31]

وواضح أنه نسج على منوال أبيات للبوصيري استلهمها الفاسي، وإن لم يوفق كثيرا في تمثلها واحتذائها، ومنها:

دعا إلى الله فالمستمسكون به	مستمسكون بحبل غير منفصم
فاق النبيئين في خلق وفي خلق	ولم يدانوه في علم ولا كرم
وكلهم من رسول الله ملتمس	غرفا من البحر أو رشفا من الديم
وواقفون لديه عند حدهم	من نقطة العلم أو من شكلة الحكم
فهو الذي تم معناه وصورته	ثم اصطفاه حبيبا بارئ النسم
منزه عن شريك في محاسنه	فجوهر الحسن فيه غير منقسم[32]

وإذا كان تمثل صياغات البوصيري كثيرا، وكان الولع به مرتبطا بالبيئة الدينية في الفترة، فإن مثل هذا الارتباط يمكن إرجاعه كذلك إلى النظرة الأخلاقية التي كانت تهيمن على بعض شعراء المرحلة، وخاصة منهم شعراء الزوايا،

كاليوسي الذي نجده يعقد أبياتا كثيرة في موضوع الحكمة والوعظ، على غرار جزء من معلقة زهير بن أبي سلمى في الموضوع ذاته، أو يعقد أبياتا أخرى في موضوع اعتداده بمكارم الأخلاق، على منوال جزء من معلقة طرفة بن العبد البكري في الغرض نفسه[33]، ولا شك أن اليوسي قصد بهذا التماثل أن يكتب لمضامينه الحكمية والفخرية من حظوظ التأثير والذيوع ما كتب لمعلقتي الشاعرين الجاهليين.

على أن هذا التمثل والتضمين، باعتماده النص الجاهلي عند اليوسي، وغيره من شعراء الفترة كذلك، ليس ـ حسب اعتقادنا ـ إلا لأن الشعر الجاهلي كان، وما يزال، علاوة على حضوره المتميز في الثقافة المغربية باستمرار، المثل الأعلى لشعراء العربية منذ فجر الإسلام إلى اليوم، بما أتيح له من عناصر الانسجام والتلاحم بين ما يختزنه من رصيد فكري، وبين ما توسل به لبلورة هذا الرصيد من ألوان الصياغة والتعبير. ومن هنا لا تعتبر من باب التقليد قصيدة ابن زاكور التي مطلعها:

قفا حدثاني عن مغان وأربع بجزع النقا بين الهضاب فأنقع
فبانة جرعاء الحمى فظبائه فآرامه اللاتي رتعن بأضلعي[34]

والتي حذا فيها حذو امرئ القيس في معلقته:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها بما نسجتها من جنوب وشمأل[35]

ولا نعتبر من باب التقليد كذلك، إحدى قصائد علي مصباح ضمنها عدة أشطار من معلقة امرئ القيس أيضا، كقوله مثلا في مقطع الغزل:

وعيناي كم شحت بأيسر غمضة علي وآلت حلفة لم تحلل
وأجريت من جراه حمر مدامع وبيضا كهداب الدمقس المفتل

وعانيت شوقا لو يحل بموضع لأذهلها عن ذي تمائم محول
رست صبوتي فيه بقلبي كأنها بكل مغار الفتل شدت بيذبل[36]

بل إن هذا الهيام بالنموذج القديم، جاهليا في المقام الأول، أو أمويا أو عباسيا.. قد تمكن من شاعرية بعض شعراء المرحلة، فجعلهم يستحضرونه لا في الصيغة الأسلوبية فحسب، ولكن أيضا في مجالات متعددة، كأن نجد علي مصباح مثلا يرتب ديوانه على طريقة أبي تمام في ديوان الحماسة، أو أن نجد ابن زاكور يستلهم بعض المضامين القديمة وينسبها إلى نفسه، مع أنه بعيد عنها كل البعد، كما يصرح بذلك، إذ يقول في خطبة ديوانه: «وكثيرا ما أكني فيه بالمدام والراح، عن الطرب والارتياح، وما يرد على القلب من الأفراح، فلا يتوهم من لم يدر الصباح من المصباح، وقد رأى ما عارضنا به "شق جيب الليل عن نحر الصباح" أن المراد التي تطلع في بروج الأقداح، ويدور بها فلك الراح، فيلزمني بمقتضى بلادته - وأنا البريء - أقبح جناح، ويطير إلى ما طبع عليه من العيب، والرجم بالغيب بألف جناح، إذ تلك لا يصفها إلا من يعرفها، ولا يذكرها إلا من كان مثله من الأنذال لا ينكرها، وإنما فعلت ما هو بين الأفاضل مطروق، ويعمر به عند أرباب المحاسن أي سوق، وهل نحن إلا مثل من كان قبلنا، نحسن ببديعهم كلامنا، ونطرز باستعاراتهم قولنا..»[37].

ولعل هذا التمثل أو الاستلهام عند شعراء المرحلة لم يقف عند هذا الحد من التضمين والإدراج، بل تجاوز ذلك عند بعضهم إلى حد المعارضة، وهي أرقى مستويات التأثر والإعجاب والتجاوب.

إن معارضة النصوص القديمة، والنسج على منوالها وزنا وقافية، بل ومضامين وصياغات في بعض الأحيان، لا يجمل أن نعزوه دائما إلى قصور

الشاعر المعارض، ونضوب معينه الفكري أو الفني، ولكنها ظاهرة - إلى جانب كونها انعكاسا واضحا لثقافة معينة - تكرس رغبة الشعراء المعارضين في الحفاظ للشعر العربي على متانته وحسن ديباجته، كلما هبت عليه رياح الضعف والتّعثر، وغيرتهم على هذا اللون من التعبير الذي عرف هزات بين الحين والحين في العالم العربي بجناحيه المشرقي والمغربيّ. ولعل المغرب في الفترة المقصودة، وخاصة في بدايتها، قد عرف فيه الأدب عامة والشعر بخاصة هزة أعرب عنها الكثيرون، وتأسفوا على ضياع ما شهده الأدب والشعر قبلها من ازدهار ومجد، ومن ثم راحوا يتمسكون بالنموذج الأمثل، ويعارضون أساليب المجيدين من الشعراء القدامى، وكأنهم يحيون هذا الشعر من مرقده، ويعيدون إليه الروح والحياة بعد فترة كاد يلفظ فيها أنفاسه الأخيرة. ألم يقل علي مصباح مندداً بهذا الوضع: «فإن الأدب اليوم قد صفر وطابه، وأقوت وهاده وهضابه، وتعلقم خمره ورضابه، ونضبت حياضه، وذوت رياضه، واقتضى من لبانته كل مأرب، ومر زمانه كلمح البصر أو هو أقرب، وأصبح جيد الدنيا منه عاطلا، وكوكبه في هذه الأيام آفلا. وإن صناعة الشعر اليوم قد تقلص بردها الضافي، وتكدر وردها الصافي، ونودي عليهما في أسواق الكساد، وقامت قيامتهما فما لهما من معاد»[38]. وقد زكى هذا الطرح أكثر من واحد، وفي أكثر من مصدر، نكتفي من ذلك بالإشارة إلى ما صدر عن الشاعر العالم الطيب بن المسناوي الدلائي المتوفى عام 1077 هـ مخاطبا بعض معاصريه: «... وأنى لمثلي أن يدون كلامه أو يستحسن نثره ونظامه... وأعلام العلوم دارسة، دائرة طامسة، وماء الأدب قد نضب، وروض المعارف قد ذوى وشحب، وسعر الشعر كسد بحد الاتفاق، ونبته صوح لحد الإيراق»[39].

أما كان لوضع كهذا ليحفز همة الشعراء المجيدين نحو العلاج والتقويم؟ وإن صح ذلك - وهو صحيح لا محالة - أليست المعارضة وجها من وجوه هذا العلاج والبعث؟

ومرة أخرى يكون لقصائد البوصيري أكبر الحظ في هذا المجال، إذ عارضها أكثر من واحد؛ من ذلك مثلا دالية اليوسي في مدح شيخه العالم محمد بن ناصر الدرعي:

عرج بمنعرج الهضاب الورد   بين اللصاب وبين ذات الأرمد[40]

فقد عارض بها دالية البوصيري في مدح كل من العالمين الشاذلي واليوسي[41].

ومن ذلك أيضا قصيدة في المديح النبوي لمحمد بن زكري المتوفى عام 1144هـ مطلعها:

ربنا منك للحبيب الجزاء   تقتضيه الأرواح والأجزاء[42]

عارض بها همزية البوصيري في الموضوع ذاته[43].

كما نسجل في هذا المضمار قصيدة للشاعر أحمد بن عبد الحي الحلبي المتوفى عام 1120هـ عارض بها همزية البوصيري، وأولها:

عج مجدا أمامك الزوراء   ببدور زهت بهن قباء[44]

هذا علاوة على معارضات أخرى كانت تستقي نماذجها من شعراء غير البوصيري، منهم ابن باديس الذي مدح الشيخ عبد القادر الجيلاني بقصيدة مطلعها:

ألا مل إلى بغداد فهي منى النفس   وحدث بها عمن ثوى باطن الرمس[45]

فقد عارضه عبد الرحمن الفاسي بقصيدة التزمت الوزن ولم تلتزم القافيه، في مدح صلحاء فاس أولها:

ألا مل إلى فـاس فـتلك مـنى النـفـس وحـدث بهـا عـمن ثوى باطـن التـرب[46]

ومنهم علي بن أحمد الشامي المغربي صاحب الفائية المشهورة:

دعوا شفة المشتاق من سقمها تشفى وترشف من آسار ترب الهدى رشفا[47]

فقد عارضها عبد الله بن أبيج العلوي من شعراء العصر الإسماعيلي بقصيدة مدح فيها نعل النبي (ص) مطلعها:

غرام سـقـى قـلبي مـدامـتـه صـرفـا ولـمـا يـقـم لـلـعـذل عـدلا وصـرفـا[48]

وإذا كنا نلح على أن معارضة شعراء المرحلة للنصوص القديمة كانت إفرازا لرصيد ثقافي أولا، ثم وجها من وجوه العناية بالشعر، والحفاظ له على يناعته وبهائه ثانيا، فإننا ـ دعما لهذا الإلحاح ـ نصادف من شعراء المرحلة من عارض بعضهم بعضا، معجبا بما في النص المعارض من ضروب الجمال وألوان المتعة الفنية واللغوية. وليس غريبا في هذا الاتجاه أن يكون شعر اليوسي محط عناية وتقدير، فيكون بذلك نموذجا يحتذى من بعض معاصريه. ولنترك أحمد بن عبد القادر التاستاوتي المتوفى عام 1127هـ يتحدث عن هذا الموضوع، مبررا معارضته لدالية اليوسي المتقدمة: «... أما بعد، فقد طالت قصيدة الشيخ أبي علي سيدي الحسن بن مسعود اليوسي رحمه الله ورضي عنه التي امتدح بها الشيخ العارف الرباني، الإمام العالم الصمداني محمد بن ناصر الدرعي رحمه الله ورضي عنه، فوجدتها بحرا تلاطمت أمواجه بالبيان، وروضا مفتقا بأزهار من العرفان... ولما رأيت منها ما أبهرني، حركني وارد لا أستطيع رده، ولا أقدر أدفع حره وبرده،

لوضع قصيدة تقرب من عددها وتقصر عن مددها، مع كبر سني وتناسي العلم مني، وشتان ما بين حمار وفرس، وبين بدر طالع مع قبس، وهي هذه:

قف ساعة بين الغوير فأربل   واعطف بمنعطف الرسوم الهمل »[49]

ويظهر أن التاستاوتي هذا كان كثير الإعجاب بشعر اليوسي، ولذا نجده مرة أخرى يحذو حذوه، فيعارض داليته المتقدمة في مدح شيخه ابن ناصر بقصيدة في المديح النبوي أولها:

عرج بأطلال الأحبة واقصد   آثارهم يوما لعلك تهدي[50]

وهكذا إذن يتضح أن المعارضة في الشعر المغربي، بكافة واجهاتها ومظاهرها، تبرز قوة الذاكرة الأدبية عند المغاربة، وهيامهم بتراث أسلافهم، ذلكم الهيام الذي تمثل في المقام الأول في حفظ الأشعار، واعتبارها من مقاصد علم الأدب التي لا يجمل بشاعر أن يغفل عنها أو يتجاوزها، كما تمثل في التفاعل معها بطرق شتى، تبين عن سرعة البديهة لديهم، وتفصح عن تمكنهم من أدوات الشعر لغة وإيقاعا.

* * *

الهوامش :

1 ـ الأنيس المطرب بروض القرطاس، ص 204.
2 ـ نزهة الحادي، ص 120.
3 ـ سوس العالمة، ص 75.
4ـ نزهة الحادي، ص 121.
5 ـ الأنيس المطرب بروض القرطاس، ص 179.
6 ـ الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، ج 8، ص 395.
7 ـ الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، ج 4، ص 347.

8 ـ الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، ج 3، ص 699.
9 ـ الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، ج 3، ص 154.
10 ـ نزهة الحادي، ص 280.
11 ـ الإتحاف الوجيز، ص 110.
12 ـ الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، ج 9، ص 38.
13 ـ شعر ابن الطيب العلمي، ج 2، ص181.
14 ـ ديوان أبي فراس الحمداني، ج 2، ص214.
15 ـ شعر ابن الطيب العلمي، ج 2، ص 134.
16 ـ ديوان البوصيري، ص 199.
17 ـ ديوان علي مصباح، ج 2، ص 93.
18 ـ أنظر تاريخ الأدب العربي لشوقي ضيف، ج 4، ص 609.
19 ـ ديوان علي مصباح، ج 2، ص 41.
20 ـ الأغاني، ج 3، ص 238.
21 ـ ديوان علي مصباح، ج 2، ص 108.
22 ـ ديوان البوصيري، ص 194.
23 ـ ديوان اليوسي، ص 58.
24 ـ ديوان البوصيري، ص 197.
25 ـ الإحيا والانتعاش، ورقة 25.
26 ـ ديوان البوصيري، ص 195.
27 ـ شعر ابن الطيب العلمي، ج 2، ص 110.
28 ـ ديوان البوصيري، ص 9.
29 ـ البدور الضاوية، ص 328.
30 ـ ديوان البوصيري، ص 24.
31 ـ كتاب في التعريف بالشيخ سيدي محمد بن عبد الله، ص 156.
32 ـ ديوان البوصيري، ص193.
33 ـ أنظر نماذج من هذا التشابه بين شعر اليوسي ومعلقتي زهير وطرفة في كتاب "الشعر الدلائي"، ص 297 ـ 298.
34 ـ ديوان الروض الأريض، ج 2، ص 565.
35 ـ شرح القصائد العشر، ص47.
36 ـ ديوان علي مصباح، ج 2، ص 48.
37 ـ ديوان الروض الأريض، ج 2، ص 335.
38 ـ سنا المهتدي، ص 2.
39 ـ مجموع مخطوط رقم 1630، ورقة 52، ظهر.

40 ـ ديوان اليوسي، ص 18 ـ 56.
41 ـ ديوان البوصيري، ص 69 ـ 78.
42 ـ أنظرها كاملة في مجموع رقم د 1071من ورقة 130 إلى 143.
43 ـ ديوان البوصيري، ص1.
44 ـ الأنيس المطرب فيمن لقيه مؤلفه من أدباء المغرب، ص 9.
45 ـ الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية، ص 115.
46 ـ نفس المرجع والصفحة.
47 ـ الوسيط في تراجم شعراء شنقيط، ص 7ـ 8.
48 ـ نفس المرجع، ص 4 ـ 6.
49 ـ تحفة الناظر، ص 73.
50 ـ إتحاف أعلام الناس، ج1، ص 333.

* * *

المصادر المذكورة في الهوامش

ـ إتحاف أعلام الناس بجمال حاضرة مكناس

لعبد الرحمن بن زيدان العلوي، خمسة أجزاء، المطبعة الوطنية، الرباط، بين سنتي 1347هـ ـ 1929م و 1352هـ ـ 1933م.

ـ الإتحاف الوجيز "تاريخ العدوتين"

لمحمد بن علي الدكالي، تحقيق مصطفى بوشعراء، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط 1986.

ـ الإحيا والانتعاش في تراجم سادات زاوية آيت عياش

لعبد الله بن عمر العياشي، مخطوط مصور بالخزانة العامة بالرباط رقم د 1433.

ـ الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام

لعباس بن إبراهيم، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، عشرة أجزاء، المطبعة الملكية بالرباط، بين سنتي 1974م و 1983م.

ـ الأغاني

لأبي الفرج الأصبهاني، تحقيق عبد الله العلايلي وآخرين، دار الثقافة، بيروت، 1955م.

- الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس
لعلي بن زرع الفاسي دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1973م.
- الأنيس المطرب فيمن لقيه مؤلفه من أدباء المغرب
لمحمد بن الطيب العلمي، المطبعة الحجرية بفاس، 1315هـ.
- البدور الضاوية في التعريف بالسادات أهل الزاوية الدلائية
لسليمان الحوات، مخطوط بالخزانة العامة بالرباط، رقم د 261.
- تاريخ الأدب العربي
لشوقي ضيف. طبعة دار المعارف، مصر.
- تحفة الناظر وبهجة الخاطر الغض الناضر
لأحمد بن عبد القادر التاستاوتي، مخطوط بالخزانة العامة بالرباط رقم ك 1669.
- الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية
لمحمد الأخضر، دار الرشاد الحديثة، البيضاء، 1977م.
- ديوان أبي فراس الحمداني
ثلاثة أجزاء، بعناية سامي الدهان، المطبعة الكاتوليكية، بيروت، 1363هـ، 1944م.
- ديوان أبي علي الحسن بن مسعود اليوسي
مخطوط بالخزانة العامة بالرباط رقم ج 32.
- ديوان الإمام البوصيري
تحقيق محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى بابي الحلبي وأولاده، القاهرة 1379هـ، 1955م.
- ديوان علي مصباح الزرويلي
جمع محمدي حسني، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب بالرباط.
- ديوان محمد بن زاكور الفاسي" الروض الأريض في بديع التوشيح ومنتقى القريض»
تحقيق محمد بن الصغير، رسالة مرقونة بكلية الآداب بالرباط.

- سوس العالمة
لمحمد المختار السوسي، مطبعة فضالة، 1380هـ - 1960م.
- سنا المهتدي إلى مفاخر الوزير أبي العباس اليحمدي
لعلي مصباح الزرويلي، مخطوط بالخزانة العامة بالرباط رقم د 1747.
- شرح القصائد العشر
للخطيب التبريزي، تحقيق وضبط محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، الطبعة الثانية، 1384هـ - 1964م.
- شعر أبي عبد الله محمد بن الطيب العلمي
جمع وتحقيق ودراسة عبد الرحيم الراجي، رسالة مرقونة بكلية الأداب بالرباط.
- الشعر الدلائي
لعبد الجواد السقاط، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1985م.
- كتاب في التعريف بالشيخ سيدي محمد بن عبد الله
لعبد الرحمن الفاسي، مخطوط بالخزانة العامة بالرباط ضمن مجموع رقم د 2074 ص 120 - 161.
- مجموع
لجامع مجهول، مخطوط بالخزانة العامة بالرباط رقم د 163.
- مجموع
لجامع مجهول، مخطوط بالخزانة العامة بالرباط رقم د 1071.
- نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي
لمحمد الصغير اليفرني.
- الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى
لمحمد بن تاويت، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ثلاثة أجزاء ج 1402هـ - 1404هـ، 1982م - 1984م.
- الوسيط في تراجم أدباء شنقيط
لأحمد بن الأمين الشنقيطي، مؤسسة الخانجي، القاهرة، 1958م.

* * *

اهتمام المولى إسماعيل بتحقيق نسب الشرفاء : أولاد مولاي عبد السلام بن مشيش

بوشتى السكيوي*

بويع المولى إسماعيل بن الشريف العلوي – كما هو معلوم – خلفا لأخيه المولى الرشيد الذي اخترمته المنية على حين غفلة سنة 1082 هـ. وكان المغرب في هذا التاريخ ما زالت كثير من أنحائه وجهاته لم تخضع للعلويين، ولم تعترف بحكمهم ، وتخوض ضدهم معارك طاحنة . وهذا الوضع فرض على المولى إسماعيل أن ينهض منذ يوم توليته لمتابعة مسيرة أخيه المولى الرشيد في توطيد دعائم الملك العلوي ، وإخضاع مناطق المغرب الثائرة لسيطرته، وإحكام قبضته عليها . قال الضعيف الرباطي : « ففي غد بيعته وجه الجيوش للأقطار والجهات للتمهيد والأخذ على يد الجفاة »[1].

وهكذا فقد انخرط في سلسلة من الحروب المتوالية التي دامت اكثر من 20 سنة دون انقطاع، سواء مع إخوانه في الصحراء وبلاد سوس، او مع ابن أخيه مولاي أحمد بن محرز الذى وقف في وجهه مدة طويلة ، وحاربه بشدة في عدد من المناطق. أو مع البربر الذين كانوا متمركزين في شعاب جبال الأطلس وقممه،

*أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المحمدية، جامعة الحسن الثاني.

وخاصة برابر ملوية وجبال فازاز ، والذين لم يستطع القضاء عليهم إلا في سنة 1104 هـ بعد حملة رهيبة قادها ضدهم ، استعمل فيها الأنفاض (المدافع) والمهارس ، وسائر آلات الحرب[2]. وبهذا الانتصار الحاسم على برابرة فازاز « كمل للسلطان المولى إسماعيل رحمه الله فتح المغرب ، واستولى عليه كله ، ولم يبق به عرق ينبض» كما قال صاحب الاستقصا[3].

وإذا ذكرنا هذه السلسلة من الحروب المتوالية التي خاضها المولى إسماعيل على المستوى الداخلي وقدرنا خطورتها ، فإننا لا ننسى ان نذكر مصادمته للمحتلين الأجانب ، وطردهم من بعض الثغور المغربية التي كانوا يحتلونها . وهكذا فقد استطاع جيشه تحرير المهدية من يد الإسبان بعد محاصرتها ودخولها عنوة سنة 1092 هـ . كما فتح طنجة بعد طرد الانجليز منها سنة 1095 هـ، ومدينة العرائش التي دخلها سنة 1101 هـ بعد قتال عنيف، وحصار دام ثلاثة اشهر ونصف ، وقد اسر فيها نحو 2000 من النصارى الإسبان، فضلا عن عدد كبير من القتلى ، والغنائم العظيمة من البارود والأنفاض. وبعد العرائش فتح مدينة اصيلا سنة 1102 هـ. ثم بعث بالجيش والمتطوعة من المجاهدين – بعد هذا – إلى فتح مدينة سبتة التي استعصى اقتحامها على جنوده بالرغم من محاصرتها مدة طويلة[4].

وهذا الوضع المضطرب المشحون بالحروب الطاحنة فرض على المولى إسماعيل الاعتناء بتكوين جيش قوي ومنظم ، ومسلح باحسن سلاح، وهذا يتطلب أموالا طائلة يجب توفيرها باي وجه من الوجوه ، ويتطلب رجالا منتمين رسميا إلى الجيش ، كما يتطلب توفير ثكنات عسكرية، وبناء قصبات محصنة .

والتفكير في تكوين جيش بهذه المواصفات وجعله من أولى اهتمامات السلطان تولد عنه بعض المشاكل الاجتماعية الخطيرة ، التي نذكر منها على الخصوص مشكلتين كبيرتين برزتا في هذا العهد (عهد المولى إسماعيل)وجعلتا الصراع يحتد في كثير من الأحيان بين السلطة المركزية وعلى رأسها السلطان ، وبين الرعية بقيادة العلماء (علماء فاس بخاصة) إلى درجة التأزم والانفجار، وهما :

1 - قضية تمليك عبيد البخاري للسلطان ، أو ما سمي في بعض المصادر بتمليك الحراطين . وهي قضية مشهورة شغلت الناس - عامتهم وخاصتهم - في العشرين سنة الأولى من القرن الثاني عشر الهجري بخاصة . وتكلم عنها كثير من المؤرخين والفقهاء ، واكتوى بنار فتنتها بعض المعارضين من العلماء[5] وهي لا تعنينا هنا .

2 - اما القضية الثانية - وهي التي لها علاقة بموضوعنا - والتي تسبب في إيجادها الاهتمام المفرط بالجانب العسكري فهي ظاهرة إرهاق الرعية بالمغارم والضرائب ، وما صاحب ذلك من تعسف الجباة ، وجور عمال السلطان وولاته الذين لم يتورعوا عن ظلم الناس وقهرهم دون ان يراعوا في ذلك إلاّ ولا ذمة ، وهذا ما صوره بكل جرأة العالم الكبير ابو الحسن اليوسي في إحدى رسائله الى المولي إسماعيل ، حيث قال :

« فلينظر سيدنا ، فإن جباة مملكته قد جروا ذيول الظلم على الرعية ، فأكلوا اللحم ، وشربوا الدم ، وامتشوا العظم ، وامتصوا المخ ، ولم يتركوا للناس دينا ولا دنيا : أما الدنيا فقد أخذوها ، وأما الدين فقد فتنوهم عنه ، وهذا شيئ شهدناه لا شيئ ظنناه ، ثم إن أرباب الحقوق قد ضاعوا ولم تصل اليهم حقوقهم . فعلى

السلطان ان يتفقد الجباة ويكف ايديهم عن الظلم»[6]. ثم يقول منبها إياه على اختلال العدل أيضا في أرجاء مملكتة بسبب جور عماله وولاته في الحكم بين الناس : «أما الامر الثالث (يعني العدل) فقد اختل ايضا ، لأن المنتصبين للانتصاف بين الناس هم العمال في البلدان وخدامهم ، وهم المشتغلون بظلم الناس ، فكيف يزيل الظلم من يفعله ! ؟ ومن ذهب يشتكي إلى الباب فزادوا عليه ، فلم يقدر أحد أن يشتكي»[7].

هذا الواقع الاجتماعي المر الذى كانت تعاني منه بوادي المغرب وحواضره على السواء في تلك الحقبة، والذى أطنبت في وصفه أغلب المصادر التاريخية ، جعل بعض الناس يبحثون عن وسائل لحماية أنفسهم من التعسفات الموصوفة ، ومن ثم التملص من المغارم المخزنية التي كانت تلاحقهم ، فلجأوا الى تزوير الرسوم التي تثبت انتسابهم إلى آل البيت واستعمال كل الحيل لاندساسهم بين الأشراف ، وذلك لكون الأشراف كانوا يوقرون من طرف الملوك دائما ومن طرف حاشيتهم ، ومن ثم كانوا يتمتعون بامتيازات تخصهم دون عامة الناس ، اهمها إعفاؤهم من الضرائب والمغارم ، وكل الوظائف الأخرى التي كانت تفرض على عامة الناس وخاصة في وقت الحروب مثل الهدية والمؤونة ، والسخرة و العمالة ، ولا يؤخذ منهم إلا الزكاة والاعشار التي تدخل فيما حرم الله عليهم ، والتي يدفعونها ليد اشياخهم المعينين من طرف نقبائهم ، هذا بالإضافة إلى إكرامهم واحترامهم وتسجيل بعضهم في ديوان الأعطيات ، وقد اكتسب الاشراف هذه الامتيازات منذ عهد ملوك بنى مرين خاصة الذين اعتنوا « بضبط شعبهم وحفظ نسبهم في كل بلد من مملكتهم ..وأحيوا مآثرهم ، وأظهروا مفاخرهم ...»[8].

وهذه الامتيازات التي ظل الشرفاء يتمتعون بها غالبا حتى في العصر العلوي الذي نتحدث عنه ، وهروبا من جحيم المغارم والضرائب المشار اليها في هذا العهد أصبح الناس -كما قلنا - يحتالون في الحصول على رسم أو وثيقة تثبث انتسابهم إلى آل البيت ، وتمتعهم بصفة شريف التي ستحميهم وتحررهم من التكاليف والخدمات والمفروضات المخزنية ، وتجعلهم في مقابل ذلك يستفيدون من هبات الملوك وأعطياتهم، ومن الأوقاف وغيرها من المنافع المتعددة ، وبذلك كثر المنتحلون والمدلسون وصار يتولى نقابة الاشراف « من لا علم له ولا معرفة بالانساب، وصارت النقابة منصبا دنيويا يتوارث والدا عن والد ويتولاه جهلة الناس ومن لا يخاف الله ، وصار النقيب يجبي منه المال ويقبض الهدايا، والرشا، ويلحق بأهل البيت من لا نسب له فيهم ، ولا اتصال لهم بهم ... حتى كادت الرعايا (في هذا العصر) ان تصير كلها أشرافا » على حد تعبير ابن زيدان[9].

وأصبح من العسير جدا التمييز بين من هو شريف وغير شريف . فلما رآى المولى إسماعيل أمر الاشراف مختلا بهذا الشكل عزم على إرجاع الأمور إلى نصابها ، والعمل على تحقيق أنسابهم في كل أنحاء مملكتة ، لتمييز الحقيقيين منهم والدخلاء والمدعين، ولذلك « أمر أعيان أشراف أهل العلم وعلماءهم وقضاة القبائل أن يعينوا من أعيانهم شريفا فقيها عالما بأنساب الأشراف وأصولهم ، ويقفوا معه حتى يميزوا الأشراف من أهل الدعاوي من كل قبيلة وكل قرية يحضر أعيانها وذووا أنسابها ، فهم أعرف بمن نسبه صريح ممن هو دخيل. وكل من وجدوه من الدخلاء أزالوا ما بيده من الرسوم، وكتبوه في دفتر، وتركوا له رسومه، وظهائره، إلى أن طافوا على القبائل كلها، وعزلوا الأشراف من المتشرفة

وكل من هو دعي دفعوه لشيخه يعطي مع قبيلته . وتوجهوا للسلطان فأطلعوه على دفتر الأشراف وعلى دفتر اهل الدعاوي الذين ردوهم لقبائلهم ، ونبهوا على بطلان شرفهم ، فأحرق السلطان رسومهم ، وأمرهم ان يكتبوا دفترا آخر يكون عند النقيب الكبير الذي بجبل العلم ، ودفتر دفعوه للسلطان ....، وجعل نقيبا بفاس ، ونقيبا بمكناس ، ونقيبا بمراكش ، وأكبر النقباء هو الذى بجبل العلم ، وأمرهم أن لا يكتبوا لأحد جديدا إلا ما يستلحقه الأشراف من أولادهم في شجراتهم بعد الثبوت الشرعي»(10).

وهكذا نرى أن المولى إسماعيل قد اهتم كثيرا بتمييز أنساب الاشراف من المتشرفة وتحديد أسرهم بعد البحث والتحقيق والتحري ، وقد شمل هذا مختلف فروعهم وشعبهم، ولكن يبدو أنه كان يهتم اهتماما خاصا بالشرفاء العلميين المنتسبين إلى المولى عبد السلام بن مشيش، الذين كانوا حسب ما توحي به المصادر المتوفرة يشكلون له قلقا دائما، بما يثيرونه من حين لآخر من مشاكل تتعلق بتشاجرهم وتحامل بعضهم على بعض، فيما يخص الانتساب إلى هذا الفرع او ذاك من الاشراف، ومدى قرابة كل منهم إلى المولى عبد السلام الخ ، وهذه الخصومات كانت ترفع إلى السلطان فيما يبدو ليبت فيها، إلا أنه لم يكن يستطيع الحسم فيما يعرض عليه من خلاف على الرغم من صرامته التى كان يوصف بها، ولذلك كان يكلف أعيان أشراف أهل العلم وعلماءهم للبحث فيما يطرح من خلاف بين الشرفاء أولاد مولاي عبد السلام خاصة، ثم يعرضون عليه النتيجة. وهذا ما أشار إليه النص السابق بإيجاز و ما توضحه بنوع من التفصيل الرسالة التي كتبها المولى إسماعيل نفسه الى العالم الجليل سيدي محمد بن عبد

القادر الفاسي بتاريخ 21 ربيع الثاني 1105هـ (موافق 20 دجنبر 1693) في شان الشرفاء أولاد مولاي عبد السلام بن مشيش .

يقول فيها : « محبنا [في ذات الله](11) العلامة الجامع المتفنن البركة العالم الصدر الاوحد السيد محمد رعاكم الله ، سلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد ، فاعلموا شرفاء قدة (كذا) تنازعهم بجهة الفحص مع خديمنا القائد علي[الريفي](11) لا يؤول حالهم لخير [هذه المملكة](11) الكريمة صانها الله [...](11) ويقول : هؤلاء فينا شرفاء، وهؤلاء إخواننا، وهؤلاء بنو عمنا، وهؤلاء في عمود نسبنا ، وهؤلاء أولاد مولاي عبد السلام نفع الله به ، وهؤلاء أولاد فلان وفلان ، وطال تشاجرهم على ذلك، وتفاقم نزاعهم سنين هذه مع خديمنا المذكور، وحرنا معهم من جميع الوجوه ، ولا درينا منهم الشرفاء ممن ليسوا شرفاء منهم، فاقتضى نظرنا أن الزمنا هؤلاء الناس ، وهم جماعة من وجوه أولاد مولانا عبد السلام نفعنا الله به من أولاد ابن عبد الوهاب ، وفيهم الكهول والشيوخ والشيب، ومن يوثق به ويعتمد عليه لمعرفته وديانته بأن يقيدوا لنا كل من عرفوه بالشرف، ومن ذلك النسب من أولاد سيدنا مولاي عبد السلام بن مشيش [ومن تفرع](11) من إخوانه وبنى عمه . وذهبوا من عندنا بذلك ، والآن أتونا بتقييدهم بخطهم على كل من عرفوه [من المنتسبين إليه](11) في كل بلد ، وفي كل قبيلة وفي كل موضع ، وشهدوهم على ذلك ، وحضره وقيده وبلغنا من كبيرهم وقاضيهم وثقتهم الفقيه السيد محمد بن عبد الوهاب . ولا يخفاكم حاله وورعه وعلمه ، وها كتابنا [وارد عليكم](11) وقد أصدرنا إليكم هذا التقييد الوارد من عندهم لتطالعوه ، وتجمعوا له الفقهاء، وتحضروهم له جميعهم، وتصححوه من كل وجه، وتضعوا عليه خطكم ،

ليقال : إن هذا البحث صدر من جانبنا في هذا الوقت المبارك، ووقف النظر عليه منكم ومنا ، فلم يبق فيه كلام ولا بحث بعده لاحد ، كائن من كان . ولا نقبل منكم عذرا في هذه المسألة ، لا بوجه ولا بحال ، ولا بد والسلام . وفي الحادي والعشرين من ربيع الثاني، عام خمسة ومائة والف » (12).

هذه الرسالة الفريدة من نوعها احتفظت لنا بها خزانة العائلة الفاسية ، وقد نشرها المرحوم محمد الفاسي ضمن رسائل إسماعيلية تنشر لأول مرة في عدد خاص من مجلة تطوان ، بمناسبة الذكرى المائوية الثالثة لجلوس المولى إسماعيل على العرش المغربي . وهي وثيقة نفيسة تعين الباحث المهتم بالتاريخ الاجتماعي في العصرا لاسماعيلي ، على فهم عدد من القضايا كانت تشغل الرأي العام في هذه الفترة ، ولم يتناولها المؤرخون بالشكل المطلوب سواء في القديم أو الحديث . ومن بين تلك القضايا :

1 – تسجيل الرسالة للصراع الحاد والنزاع الدائم الذي كان ينشب عادة بين الشرفاء أولاد مولاي عبد السلام على عمود النسب ، والذي يطعن في انتساب بعضهم الى آل البيت من الشرفاء العلميين .

2 – تؤكد بشكل قاطع اهتمام المولى إسماعيل بتحقيق نسب الشرفاء أولاد مولاي عبد السلام ، وانشغاله بصراعهم .

3 – تسجيلها للسلطة المعنوية التي كان يمثلها علماء فاس برئاسة الأسرة الفاسية التي كان المولى إسماعيل لا يتجاوزها في اتخاذ القرارات الاجتماعية بخاصة .

4 – يمكن اتخاذها سندا في تفسير إقبال بعض العلماء في هذه الفترة على البحث في نسب الشرفاء أولاد مولاي عبد السلام بشكل مستقل عن الجهات الرسمية، وبمنهج يطغى عليه الاحتراس في القطع بالحكم على نسب بعض الاشراف بالزيف والتزوير، أمثال العالم الاديب ابى عبد الله محمد بن قاسم بن زاكور الفاسي (توفي سنة 1120 هـ)[13] والفقيه العلامة أبو الحسين على بن محمد بركة الأندلسي التطاوني (توفي سنة 1120هـ)[14].

5 – تؤكد لنا بوضوح ما يتردد في المصادر بأن أسرة أولاد إبن عبد الوهاب كانت شهادتهم تتخذ حجة قاطعة على إثبات او نفي نسب غيرهم الى المولى عبد السلام أو إلى إخوانه وأعمامه .

6 – بناء على التاريخ المضبوط الذي ذيلت به الرسالة وهو 21 ربيع الثاني من سنة 1105 هـ نستطيع تحديد التاريخ الذي بدأ فيه المولى إسماعيل عمليا التحقيق في أنساب الأشراف بعامة وأولاد مولاي عبد السلام بخاصة ، كما نستطيع القول : إنه في هذا التاريخ او قريب منه قد تفرغ لمعالجة الشؤون الداخلية للبلاد بعد أن اخضع كل المناطق الثائرة في المغرب لحكمه ، ولا سيما عندما نتذكر أن آخر معركة حاسمة كانت له مع برابرة الاطلس بفازاز سنة 1104 هـ كما ذكرنا سابقا. وانطلاقا من هذا يبدو أن أول قضية حاول معالجتها في ظل الاستقرار هي قضية نسب الاشراف ، حيث أمر بالتحقيق فيها – كما توضح الرسالة – وتسجيل الأسر الشريفة في دواوين حسب درجاتهم، كما نص على ذلك عبد الرحمان بن زيدان إذ قال : « رأيت ديوانه وأهل النسبة فيه طبقات بعضها فوق بعض درجات : فأول ترجمة فيه بالمشاهير الذين عد شرفهم من المتواتر ، ثم

أهل الرسوم الذين لا يتوجه الى اهلها طعن ، ولا يتطرق للمتمسك بها احتمال مين ، ثم أهل الرسوم التي توجه الطعن اليها ، وقد ضرب لهم الأجل عليها ، ثم أهل الظهائر والتحلية التي ربما يكون بها عبرة في الظاهر ، ثم أهل الدعاوي المجردة ، وهم في الكثرة أجناد مجندة ثم أهل الدعاوي الكاذبة . وقد ذكر كل فرقة عقب قضية ترجمتها الموجبة والسالبة . »[15].

ولعل التقييد الذي ذكرته الرسالة هو الذي أورده ابن زيدان في كتابه المنزع اللطيف ، حيث قال : « ومن الدلائل على اعتنائه (يعنى المولى إسماعيل) بهذا الأمر كراسة وقفت عليهابخط أنيق مذهبة الفواصل والأسماء تتعلق بشرف آل العلم ، نصها : الحمد لله الذي أبدع هذا العلم بحكمته ... ثم يستمر هكذا في ديباجة طويلة ، ثم يذكر نسب المولى إسماعيل الآمر بهذا التقييد الدال على اعتنائه "بالمحافظة على الأنساب حتى لا يدخل في ذلك شك ولا ارتياب" ... الى ان يقول : « وكان من المحقق بنسبه أهل العلم ، وبلغ في الشهرة أن كان أوضح من نار على علم ، واولئك حفدة القطب الكبير العظيم القدر الشهير، صاحب المقام مولانا محمد أبا محمد عبد السلام ، وحفدة إخوته وبني الاعمام ... » ، ثم يضيف بعد هذا أن نسبتهم إليه واضحة، ومعروفة لا يختلف فيها اثنان ، نظرا لمعرفة بعضهم بعضا منشأ ودارا ، واسما واحدا وقرارا مع كون الأصول التي ينتمون اليها محصورة لا غبار عليها بينة مشهورة » ثم يذكر شجرة نسبهم بكل فروعها، وبعد الانتهاء منها يقرر بنوع من الاحتراس قائلا : « فبان بهذا انحصار شرف أهل العلم وانحصار أصلهم وهذا ما أمكننا من عدهم جملة ، ولم نستطع ذلك تفصيلا لمفارقة الدواوين ، وبعد المسافة ، فمن انتسب إلى بعض الاصول المذكورة

فعليه ان ياتي بالنسبة الواضحة المشهورة ، وليطلعنا على ذلك لننظر ما هنالك لتظهر صحته من سقمه ... الخ » [16].

وهكذا يترك الباب مفتوحا لمن اقصاهم من هذا الديوان على اعتبار أنه مطعون في نسبتهم إلى آل العلم للالتحاق بديوان الشرفاء إذا أدلى بحجة دامغة تثبت صحة نسبه .

وإذا كان هذا الديوان قد خصص للأسر الشريفة التي لا يشك في نسبتها إلى المولى عبد السلام أو إلى اخوانه وبني أعمامه فهناك دواوين أخرى قد خصصت لتسجيل أصحاب الدعاوي الباطلة ، والمطعون في حججهم ، فمن ذلك كناشة أبي العباس أحمد ابن الحسن اليحمدي وزير المولى إسماعيل وقيم خزانة كتبه ، وقد أثبت نصها ابن زيدان أيضا ، وعنوانها : « هذا تقييد أهل الدعاوي الباطلة الواهية على النسبة الكريمة »[17].

وهي كناشة صغيرة وموجزة ، ومخصصة للشرفاء العلميين الذين يدعون الانتساب إلى المولى عبد السلام . وهناك كتاب آخر جيد في هذا الموضوع عنوانه : « ديوان في نسب الأشراف » مخطوط بالخزانة الحسنية مسجل تحت رقم 2100 ، وضع بأمر من السلطان المولى إسماعيل من طرف السيدين : – ادريس بن عبد الوهاب العلمي – و أحمد بن عمر العلمي . تم تقييده في ربيع الثاني سنة 1121 هـ .

يقع هذا الكتاب في 120 ورقة من القطع المتوسط تحتوي كل صفحة على أربعة عشر سطرا في الأغلب الاعم ، وأن بعضها يحتوى على ثمانية عشر سطرا

، في كل سطر حوالي عشرة إلى اثنتي عشرة كلمة ، وهو مكتوب بخط مغربي واضح، العناوين كتبت بخط غليظ وبألوان تختلف بين الأخضر والأحمر و الأزرق القاتم والأسود .

وموضوع الكتاب -كما يشير عنوانه - وتوضح مقدمته - هو تحقيق أنساب الأسر التي تدعي الشرف والانتساب إلى آل البيت ، ودراسة ما تتوفر عليه من حجج ورسوم وتمييز الصحيح منها من الزائف والمزور ، ثم تسجيل الرسوم المزورة منها خاصة التي بلغ عددها 42 قطعة / رسما . وحتى نأخذ فكرة واضحة عن الكتاب ، وعن دواعي جمعه والغاية من تأليفه يحسن بنا أن نقرأ الفقرات الدالة من مقدمته التي منها بعد الحمدلة والصلاة والتسليم على الرسول الكريم (ص) « وبعد فمما من الله تعالى في أرضه المتبع بالدوام لسنته وفرضه ... أبى النصر مولانا إسماعيل ...فقام أيده الله بامر الدين ، والنصح لكافة المسلمين ، فكان من تأييد الله تعالى له ان الهمه ووفقه للبحث في من ينسب للجناب العلي والمقام العظيم النبوي ، من سلالة سيد المرسلين وإمام المتقين (ص) ... وذلك لما رأى في هذا المغرب من اختلاط الأنساب ، وتداخل الناس بعضها في بعض من غير مشاكلة ولا انتساب، حتى تساوى فيهم صغير العد والكبير ، والجليل المنصب والحقير. فامر أيده الله بتمييز هذا النسب الشريف، ليزيل عنه اللبس ، والشك وتظهر خلاصة جوهره المنيف بالسبك ، السيدين الشريفين ، وهما : السيد إدريس بن عبد الوهاب العلمي، والسيد أحمد بن عمر العلمي، بالفحص عن ذلك وتصحيح نقله، وإلحاق كل فرع باصله، فكان من جملة ما أتوا به لعلي مقام مولانا نصره الله اثنين (كذا) واربعين قطعة ، جموعها من أهل الدعاوي الواهية التي ليست على طائل فاقتضى

نظر مولانا المؤيد السديد، ورأيه الموفق الرشيد ان أمر بتدوين ذلك ، وترتيبه على المنهاج الآتى، ليسهل على من أراد المراجعة سرده وتعاطيه، ويظهر له عند الإحتجاج على من يقصد للنسب الظاهر تداركه وتلافيه ، فرتب كما يذكر مفصلا فى هذا الديوان المبارك على طريق نسخ الرسوم الشرعية ، بعد مقابلة اصلها لدى من يجب ، باداء الحاضر ، والرفع على خط الميت والغائب بمقتضى الطريق القانونية. وتحصل من تراجم الفروع التي هي مشتملة على نسبة كل فرع سبع وثلاثون ترجمة، لكل ترجمة ما يعضدها من الرسوم المذكورة التي أولاها رسمين (كذا) لأولاد ابن الاشهب، وآخرها رسوم ثلاث (كذا) لاولاد بكار، وبقيت خمسة رسوم، لم يثبت اصلها لتلاشيها وقدمها. والله المسؤول أن يمد مولانا الإمام بنصره وتأييده ... وقيد أواسط ربيع الثاني واحد وعشرون ومائة والف .» .

ثم يذكران بعد هذا ما سمياه بتراجم الرسوم ، واحدا تلو الآخر ، وهي عبارة عن ملخصات لتلك الرسوم ، مثل قولهما عن أحدهما : « ثم وجدنا أيضا بيد أولاد الدحمان القاسميين رسما مزورا ، وادعوا أنه بخط الفقيه القاضى سيدي أحمد بن عبد الوهاب، ورفع على ذلك الخط من له خبرة ودراية بخط الفقيه المذكور بأنه ليس بخطه ، وأقر على نفسه بالعجز وأسقط نزاعه»[18].

وبعد استعراضهما لتراجم كل الرسوم المشار إليها في المقدمة بالطريقة الممثل لها بالنمودج أعلاه قائلا : « الحمد لله يشهد من يضع اسمه اثر تاريخه بأن تصفح جميع الرسوم المقيدة في هذا الديوان السعيد فوجدها بعد التأمل والنظر وإبدال المجهود لا يعول على شيء منها، كما هو منبه عليها إجمالا وتفصيلا بهذا البرنامج السابق على هذا ممن باشر ذلك كما ذكر وانهاه لجانب العلي بالله، كما قيد وسطر في أول البرنامج المشار إليه. قيد به شهادته أواسط ربيع الثاني عام

واحـد وعشـرين ومـائة وألف . وبأن الرسـوم المنسـوخـة بعد هـذا هـي التي دفـعـها لمولانا المؤيد بالله تعالى ، ومكنها من خديمه وكاتبه السعيد عبد السلام بن زاكور بقصد نسخها عن اذنه أيده الله حسبما ذكر. وقدر عددها إثنان وأربعون رسما ، وفي تاريخه.» [19].

ثم يوردان بعد هذا نصوص الرسوم المذكورة بصورتها الاصلية دون التدخل في اصلاح ما انطمس من كلمات بعضها ، أوذهب بسبب الخروم والبلى أو اثبت محرفا أو خاطئا أصلا وبالترتيب نفسه الذى اتبعاه في تسجيل تراجمها . وقد سجلت هذه الرسوم بين الورقة 6 ظ والورقة 119 ظ وبذلك تكون قد شغلت معظم الديوان / الكتاب المكون من 120 ورقة كما رأينا .

وفي ختام الديوان نجد شهادة توثيقية لما اشتمل عليه من الرسوم، متضمنة لإبراء ذمة الناسخ السيد عبد السلام بن زاكور الكاتب الخاص للمولى إسماعيل، ومن تم إبراء ذمة الملك نفسه. وهذا نصها : « الحمد لله بمحضر شهيديه أحضر خديم المقام العلي بالله والكاتب الافصح السيد عبد السلام بن زاكور جميع الرسوم المنتسخة في هذا الديوان ، التي عددها إثنتان وأربعون قطعة من رق وكاغد : وطالع بها الشريفين سيدي ادريس وسيدي أحمد بن عمر العلمين . وسأل منهما (كذا) هل جميعها هو الذي دفعاه لمولانا المؤيد بالله تعالى ، أو بقي منه شيئ ؟ اجاباه بان جميعها هو الذي أحضره لهما ، ولا يبقى (كذا) منه شيئ بغير نسخ إلا ما نبه عليه من تعذر نسخه، فمن حضر لهما لذلك وشهد عليهما بجميعه، قيده لسائله في التاريخ اعلاه.».

محمد بن كذا وفقه الله بمنه .

وعبد ربه وفقه الله[20].

* * *

الهوامش

1 – تاريخ الضعيف الرباطي / 59 (تحقيق أحمد العماري) .
2 – نشر المثاني : 2 / 331 – 333، التقاط الدرر / 233، والاستقصا : 7 / 78 – 81 .
3 – الاستقصا : 7 / 78 – 81 .
4– عن محاصرة هذه المدن وفتحها أنظر نزهة الحادي / 306 – 307 ، ونشر المثاني : 2 /301 – 322، والتقاط الدرر / 224 ، 230 ، 268 ، والاستقصا : 7 / 63 ، 67 ، 73 ، 77 .
5 – مثل ما وقع للعالم الجليل عبد السلام كُسوس الذي امتحن بسبب هذه القضية ، حيث طيف به في دروب مدينة فاس ، ثم قتل .
6 – رسائل أبي علي اليوسي : 1 / 239 .
7 – نفسه : 1 / 241 .
8 – المنزع اللطيف في مفاخر المولى إسماعيل بن الشريف / 245 .
9 – نفسه / 243 .
10 – نفسه / 244 .
11 – ما بين المعقوفين ترك بياضا في الاصل فاستدركته من عندي بالمعنى .
12 – مجلة تطوان عدد خاص بالمولى إسماعيل / 42 – 43 .
13 – له تأليف مفيد جدا في هذا المضوع ، سماه : « الاستشفاء من الألم والتلذذ بذكر صاحب العلم » . له نسخة مخطوطة بالخزانة الحسنية بالرباط تحت رقم : 3585 .
14 – له تأليف في هذا الموضوع كذلك سماه : « تقييد لشرفاء العلم » .
15 – المنزع اللطيف ... / 246 .
16 – نفسه / 250 .
17 – نفسه / 251 .
18 – ديوان في نسب الأشراف / ورقة 3 و .
19 – نفسه / ورقة 6 و / ظ .
20 – نفسه / ورقة 120 و.

* * *

المصادر والمراجع

1 – المنزع اللطيف في مفاخر المولى إسماعيل بن الشريف : لعبد الرحمان بن زيدان : تقديم وتحقيق . د . عبد الهادي التازي ط . 1– 1413 – 1993 مطبعة إيديال – الدار البيضاء .

2 – رسائل ابي الحسن بن مسعود اليوسي – جمع وتحقيق ودراسة فاطمة خليل . دار الثقافة – الدار البيضاء
3– الإستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى – الدولة العلوية . تحقيق وتعليق ولدي المؤلف : جعفر الناصري – ومحمد الناصري دار الكتاب – البيضاء .
4– التقاط الدرر ومستفاد المواعظ والعبر لمحمد بن الطيب القادري – تحقيق هاشم العلوي القاسمي . منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت ط . 1 – 1403– 1983 .
5 – نشر المثاني لاهل القرن الحادي عشر والثاني (الجزء 1–2) تحقيق محمد حجي ، وأحمد التوفيق . ط . الجزء 1 . بدار المغرب للتأليف والترجمة والنشر . الرباط 1397 – 1977
وطبع الجزء الثاني بمكتبة الطالب بالرباط 1402 – 1982 .
6 – نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي لمحمد الصغير الافراني تصحيح – السيد هوداس الطبعة 2 مكتبة الطالب – الرباط .
7 – مجلة تطوان – عدد خاص بمناسبة الذكرى المائوية الثالثة لجلوس المولى إسماعيل على العرش المغربي .
8– الاستشفاء من الألم والتلذذ بذكر صاحب العلم، لابن زاكور الفاسي ، مخطوط بالخزانة الحسنية بالرباط تحت رقم : 3585 .

* * *